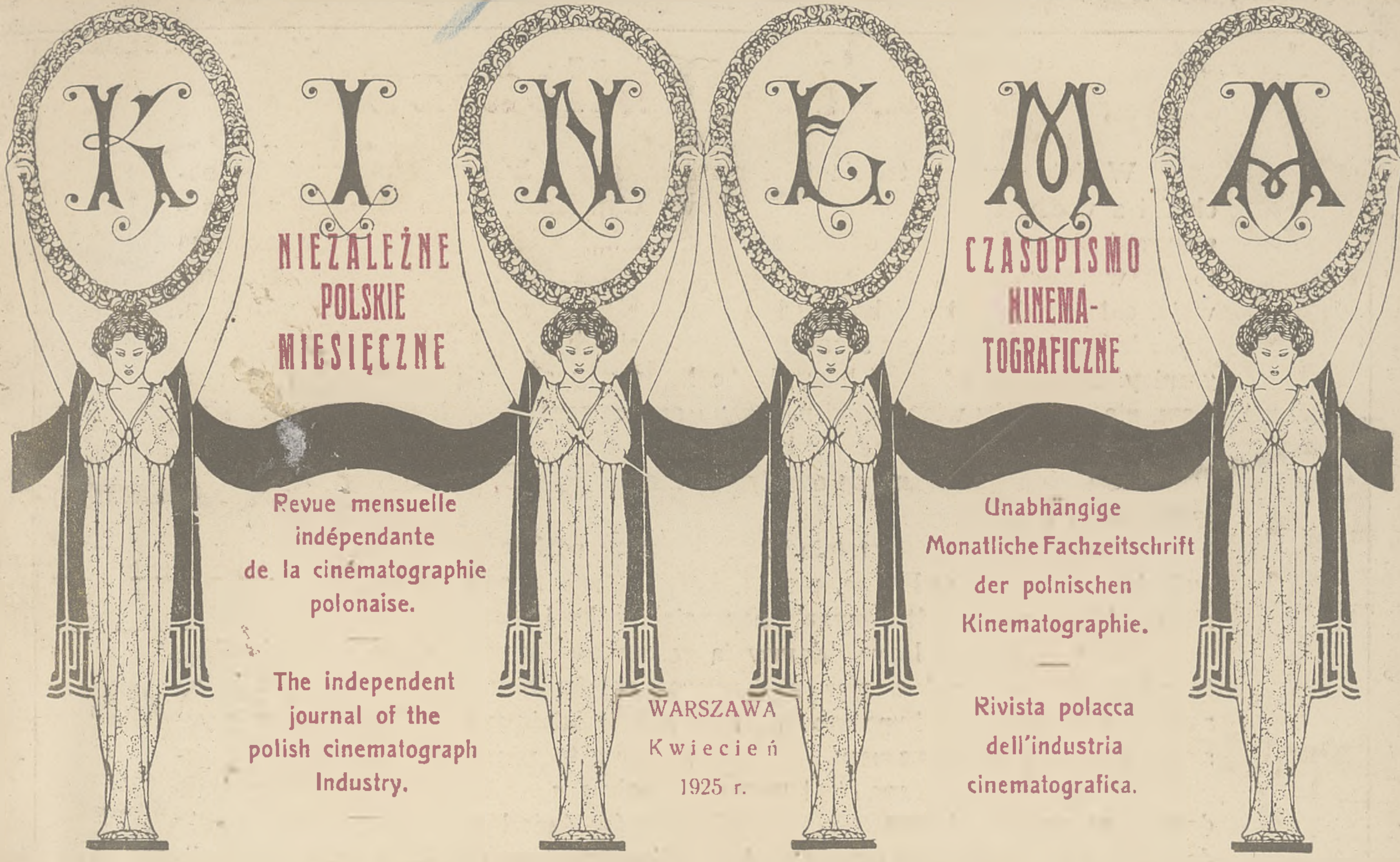
Rok 6-ty № 51. NUMER JUBILEUSZOWY. Cena 2 zł.



KINEMA

NIEZALEŻNE POLSKIE MIESIĘCZNE CZASOPISMO KINEMATOGRAFICZNE

Revue mensuelle indépendante de la cinématographie polonaise.

The independent journal of the polish cinematograph Industry.

WARSZAWA
Kwiecień
1925 r.

Unabhängige Monatliche Fachzeitschrift der polnischen Kinematographie.

Rivista polacca dell'industria cinematografica.

Redaktor naczelny: **JAN BAUMRITTER**
przyjmuje od 1—3

Redakcja i Administracja: Leszno 7, m. 5. Konto P. K. O. 3666.—Telefon 117-66.

W dniu jubileuszu.

W dniu trzydziestolecia istnienia kina, gdy cały cywilizowany świat obchodzi z wielką uroczystością ten epokowy wynalazek, warto byłoby i nam zastanowić się nad naszym dorobkiem w dziedzinie siódmej sztuki. Ze względu na to, że wytwórczość nasza znajdowała się dotąd w stadjum stopniowego rozwoju, cała produkcyjność branży koncentrowała się w t. zw. biurach wynajmu, praca których polegała na sprowadzaniu mniej lub więcej dobrych filmów z zagranicy. Tu należy odróżnić biura, które kierowały się w pierwszej mierze zyskiem, nie zwracały więc uwagi na stronę artystyczną danych objektów, od biur, które postawiły sobie za zadanie krzewienie wśród publiczności polskiej zamiłowania do srebrnego ekranu, sprowadzając filmy w podkładzie etycznym pełne artystycznego kunsztu.

Niewątpliwie te ostatnie biura ponoszą wielkie zasługi w dziedzinie rozwoju kinematografji w Polsce, przez pobudzanie wśród publiczności zainteresowania dla filmu, przez kultywowanie poczucia smaku i estetyki.

Do takich biur, które odgrywają w naszem życiu rolę propagatorów kultury filmowej, zaliczyć w pierwszej mierze należy tow. kinem. „Glorja", która zawsze przodowała w importowaniu filmów najcenniejszych, stojących na najwyższym poziomie artystycznym. Zasługę ponoszą tu przedewszystkiem pp. Mendelson i Liebkow, którzy, nie licząc się zupełnie z kosztami, dążyli do wprowadzenia na nasze ekrany tylko takich obrazów świetlnych, które doprowadziły do tego, że dziś w obliczu trzydziestolecia kino przestano uważać za zabawkę, a liczyć się z niem zaczynają, jako z potęgą, wobec której wszystko, co małe i zawistne, niknie.

Filmy takie, jak „Lucrezia Borgia" (z Konradem Veidtem w roli głównej, reżyserji Ryszarda Osswalda), „Messalina" (z hr. Rino de Luguoro w roli tytułowej), „Tragedja domu Habsburgów" (z Marją Korda, reżyserji Aleks. Korda), a przedewszystkiem „Dziesięcioro Przykazań" (reżyserji Cecil B. de Mille'a) utrwalają się w pamięci widza, zapisują się w dziejach kinematografii złotemi zgłoskami.

O wartości etycznej, o znaczeniu tych filmów pisało się, poddawano rzeczowej ocenie już tyle razy, że niema potrzeby kwestji tych w dalszym ciągu wertować.

Wystarczy podkreślić znaczenie społeczne i dydaktyczne danych filmów, dążących do oświecenia najszerszych warstw, przez odtworzenie z kronikarską iście dokładnością faktów i miejsc historycznych, do wkorzeniania w społeczeństwo szczytnych zasad moralności i etyki. W czasach powojennej zdziczałości obyczajów, w czasach panoszenia się średniowiecznych zasad „siły przed prawem", filmy w rodzaju „Dziesięcioro Przykazań" wpływają na umoralnienie, działają na widzów, jak kojący balzam.

Wszyscy więc, którym dobro kinematografji leży na sercu, wszyscy, którzy dbają o rozwój „niemej sztuki" w Polsce złożyć muszą w uroczystym dniu obchodzenia trzydziestej rocznicy narodzin filmu, genjalnego wynalazku braci Lumière, serdeczne podziękowania kierownikom tow. kinem. „Glorja" za tę pełną owocnej pracy i samozaparcia służbę w szrankach pionerów kinematografji w Polsce.

Redakcja nasza, podejmując wydanie bieżącego numeru jubileuszowego, poczuwa się do obowiązku ze swej strony zasługi te oświetlić i złożyć wyrazy hołdu i uznania siewcom artystycznej kultury filmowej pp. Mendelsonowi i Liebkowowi za ich dotychczasową, pełną poświęcenia, działalność.



Nowości, jakie będziemy mogli ofiarować naszym sz. odbiorcom jeszcze w tym sezonie:

„ZEMSTA FAR. TUTANHAMENA"
Reż. H. Theyer (z Suzy Vernon)
„KOBIETA O 4-ch TWARZACH"
Reż. Herbert Brenon (z Betty Compson)
„PRZYJACIÓŁKA APASZÓW"
Reż. A. Dwan (z Glorją Swanson)
„SEKRET PANNY MŁODEJ"
Reż. L. Mendes (z M. Czatczewa)

„SZAŁ"
Reż. H. King (z D. Gish i R. Barthelmess)
„WRZĄCA KREW"
Reż. G. Mellord (z Taylor i Moreno)
„SALAMBO"
Reż. P. Marodon (z J. de Balzac)
„MĘŻCZYŹNI"
Reż. D. Buchowiecki (z Polą Negri)

„KOBIETY, KOBIETKI I KARTY"
Reż. Allan Dwan (z Nitą Naldi)
„SAMOCHÓD Nr. 11"
Reż. P. Powell (z Robertsem i Ayres)
„HOTEL POD ZŁOTĄ KULĄ"
Reż. T. Frenkel (z H. Makowską).
„NOWOCZESNE MAŁŻEŃSTWO"
Reż. A. Dwan (z B. Daniels i N. Naldi)

Również w sezonie letnim 1925 roku wypuścimy

co tydzień jeden szlagier

pierwszorzędnej wartości

Oszczędźcie sobie powtarzania

starych filmów

gdy macie możność otrzymania wzamian pierwszorzędnych filmów nowych.

Tymczasowo zakupiliśmy na przyszły sezon 1925|26 filmy:

„CESARZOWA"
reż. Lubicz z Polą Negri

„Raj zakazany"
reż. Buchowiecki z Polą Negri.

„Na wschód od Suezu"
reż. Brenon z Polą Negri.

„Skandal w towarzystwie"
reż. Fitzmaurice z Glorją Swanson

„Szpieg pułkownik Redl"
reż. Otto z Dagny Servaes.

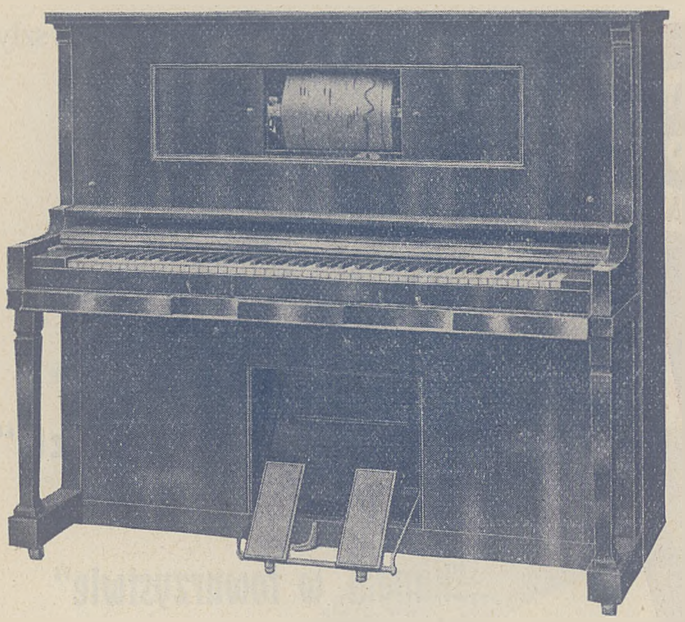
„Feet of Clay" i „Golden Bed"
dwa największe i najlepsze wystawowe filmy **Cecila B. de Mille'a.**

„Kobieta z czerwonym obcasem"
reż. Kertesz.

I Sascha-film, reż. Kertesz, którego tytuł narazie nieustalony.

Ta strzałka wskazuje ZAWSZE

pewny sukces i pełne kasy.



OGŁOSZENIA:
1 str. . . . . Zł. 250
1/2 „ . . . . Zł. 130
Konto czekowe
P.K.O. № 3666.

KINEMA

Zeszyt Nr. 51.

PRENUMERATA
roczna Zł. 24, półroczna Zł. 12;
wraz z „Nowościami Filmowemi“
roczna Zł. 36, półroczna Zł. 20.
Numer pojedyńczy 2 Zł.

NUMERY POJEDYŃCZE SĄ DO NABYCIA W KIOSKACH, KOSZYKACH I W FIRMIE „KINOTECHNIKA“ CHMIELNA 48.

NASZE PRZEDSTAWICIELSTWA:

Wielkopolska Polska Agencja Reklamy „Par“ **Poznań** ul. Ratajczaka 8, ul. 27 Grudnia 18.	**Małopolska** Księgarnia Gubrynowicz i Syn **Lwów** pl. Katedralny 9.	**Pomorze i Górny Śląsk** Jan Rostkowski **Bydgoszcz** ul. Toruńska 152,	**Kresy Wschod.** Biuro Reklamowe St. Grabowskiego **Wilno** ul. Ad. Mickiewicza.	**Łódź** Adam Tarnowski ul. Wólczańska 41 m. 21.	**Anglja** The Rose Organisation **London N. W. 8.** **54, Blenheim Terr** Finchley Road.	**Belgja** Inż. S. Rosen **Gand** 30, rue d. Baguettes.
Francja Jacqes Rosen **Metz (Moselle)** 6 rue de la Tête d'Or	**Niemcy** Ludwik Goldfluss **Berlin S. W. 48.** Friedrichstr. 223.	**Austrja** Artur Hohenberg **Wien VII** Neubaugasse 25.	**Skandynawja** Johny Kempner **Kopenhagen** Westend.	**Węgry** Andor Lajta **Budapest VII** Stefania ut 23.	**Włochy** Wilhelm Karol **Roma** Via Tritone 61,	**Ameryka U. S. A.** Livingston European Motion Picture Comp. **New York** 132 West 43 R str.

JAN BAUMRITTER.

1895 1925



Bracia Lumière.

Jak wiele najważniejszych pomysłów, tak i zasada stworzenia ruchu ciągłego z następstwa momentów spoczynku, zawdzięcza swe narodziny przypadkowi. Założyciel obserwatorjum astronomicznego na Mont-Blanc, uczony Jansen, w celu badania przejścia Wenery przez tarczę słońca, w 1874 roku, skonstruował ruchomy objektyw, pozwalający chwytać poszczególne fazy zjawiska zmiennego i zademonstrował ten przyrząd w 1876 roku na posiedzeniu Akademji Francuskiej, podkreślając, że nadaje się on także do studjowania chodu, biegu, lotu i t. p. Słynny fizjolog Marey podjął ten problem, przekształcając jednakże zasadniczo sam objektyw. Ale było to wszystko razem dopiero analizą naukową, elementarną, nie mającą znaczenia dla życia.

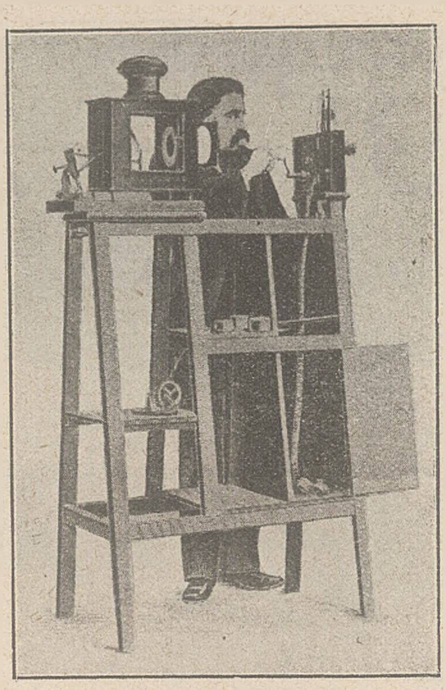
Należało pójść dalej i utrwalić fotograficznie wszystkie poszczególne fazy rozgrywającej się ruchomej sceny, a następnie dać jej syntezę dokładną i dosyć szybką, dla wywołania zupełnego złudzenia ruchu ciągłego. Sprawą tą zajęli się wynalazcy i wielcy rodziciele fotografji ruchomej, bracia Lumière oraz genialni współtwórcy na tem polu Muybridge, Edison i Dameny, którzy stali się fundatorami nowego dzieła o niepospolitem znaczeniu społecznem. Podczas, gdy Edison i Muybridge pogłębiali samą doskonałość tej syntezy i kładli fundamenty pod jej trwałą, niewzruszalną budowę, na której do dziś dnia kinematografja spoczywa, bracia Lumière zajęli się rozwiązaniem problemu, w jaki sposób możnaby obrazy ruchome pokazać tysiącom widzów. W jesieni 1892 roku kilkanaście zaproszonych osób do braci Lumière w Ciotat, (w departamencie du Nord) ujrzało po raz pierwszy scenę wyścigów pływackich na ekranie. W 1895 roku bracia Lumière wypuścili na rynek już udoskonalony pierwszy aparat projekcyjny i od tej chwili zaczęła swe istnienie fotografja ruchoma-kinematograf. W 1896 roku dzięki wynalazkom Gaumont'a i Pathé'go film wszedł na właściwe tory.

Przybył światu nowy czynnik kultury, nowa metoda wypowiadania się, nowy sposób przemawiania do szerokich mas.

I w swym triumfalnym pochodzie przez świat stanęła sztuka filmowa w szeregu innych sztuk pięknych zaiste z chyżością światła. Rzeźbiarstwo, architektura, poezja, malarstwo i inne sztuki piękne istnieją od kilku tysięcy lat. Kinematografja zabłysnęła 30 lat temu i już natychmiast, w ciągu lat kilkunastu, rozwinęła się z niesłychaną nigdy w dziejach sztuki mocą, opanowała świat, rozrasta się co dnia dokoła nas, przeraziła przyjaciół teatru, mierząc ku przyszłości nieznanej, dążąc w nieskończoność, — usankcjonowana w najwykształceńszem społeczeństwie świata we Francji, kolebce kinematografji, jako „siódma sztuka piękna“.

I niechaj nasz Magistrat zechce dzisiaj, w trzydzie-

stoletni jubileusz kinematografji, obchodzony uroczyście u nas, jak i na całym świecie cywilizowanym, przysłuchać się rzeczowym informacjom, które przedstawia



Pierwszy aparat projekcyjny.

mu cały nasz przemysł filmowy, zrzeszony w Syndykat Filmowy, jedynie kompetentny dla oświetlenia fachowego, rzeczywistego stanu rzeczy. Na pierwszem miejscu wymienię palącą sprawę podatku miejskiego od widowisk. Nie będziemy się dziwili przecież, że państwo nasze, którego wszyscy życzliwymi obywatelami jesteśmy, łącząc jego pomyślność z wiarą w nasz osobisty dobrobyt, że państwo to, stojące dopiero na progach tak kosztownej a trudnej rozbudowy, ulega tej teorji państwowej, która, wbrew regule gospodarstwa domowego, nakazującego krajać wydatki wedle dochodów, rozkazuje raczej podnieść podatki do miary krzyczących swoich potrzeb, że to państwo, w osobie kas miejskich, zwraca swoje oko na przedsiębiorstwa kinoteatralne i stara się z tego źródła jaknajbardziej zapełnić swe niedobory finansowe.

Ale w tej pogoni za najobfitszemi źródłami podatkowemi, na skutek braku doświadczenia praktycznego, a nadewszystko skutkiem nieznajomości faktycznego stanu interesów przedsiębiorstw kinoteatralnych, nieznajomości tak zrozumiałej u niefachowców, musiały Rady Miejskie wyfantazjować sobie cyfry dochodów niemożliwych i zwaliły na widowiska kinoteatralne niesłychany ciężar 100%-go podatku, grożący już obecnie ruiną kinoteatrom, a przeto zabójczy dla tego przemysłu ze szkodą samego państwa, które ze zniszczenia dochodów przecież nic nie uzyska.

W trzydziestoletnią rocznicę, w obliczu tego olbrzymiego, niesłychanego i niczem niepohamowanego rozwoju kinematografji, jej potęgi i siły żywotnej — upadają wszelkie stare miary, a patetyczne klątwy „świętego gniewu" i unicestwiające wyroki są poprostu dziecinnie śmieszne!

Te trzydzieści lat podboju świata przez kino — są faktem, któremu przeczyć jest już niemożliwością, a bezmyślnością wprost jest poniżanie jego wartości.

Wobec trzydziestolecia.

ERNEST ŁUNIŃSKI.

Ku przeszłości dla przyszłości.

Ekran posiada niewątpliwie znaczenie cywilizacyjno - wychowawcze. Wszakże z zastrzeżeniem.

O ile nie roztacza wyłącznie wizji zmysłowych, miałkich, o ile na zbójów, wykolejeńców i szumowiny nie wkłada korony bohaterów homeryckich, o ile duszy ludzkiej nie wciąga w kręgi pospolitactwa, szarpania nerwów i podniet najgminniejszych. Może być kwiatem o woni cudownej, może być i trującą mandragorą. Walnym środkiem, trafiającym do uczuć i wyobraźni są wspomnienia lat dawno ubiegłych. Nie tyle w celach naukowych, ile gwoli „pokrzepienia serc" jak wyraża się Sienkiewicz. Pokrzepienia zaś potrzebujemy gwałtownie, wyprowadzeni z zaduchów wojennych na światło życia nowego, ale zawsze jeszcze błąkający się w krużgankach upadku moralnego, w których kaganki prawdy i uczciwości zagasły, które rozwidnia zaledwie marnie kopcąca się i swędząca łojówką. Trzeba nam zdrojów odczyszczających.

Onę są.

Na łamach pisma Panów poruszył już rzecz wybitny artysta - malarz, człowiek nie ze szlaków utartych. Mówił, jakby ładnie było wskrzesić w obrazach niknących tragedję dwóch zamierających płonek dzielnicowych książąt Mazowieckich, Janusza i Stanisława Piastowiczów.

Niewątpliwie...

Cała bujność odrodzenia z wiedźmami, sztyletami, truciznami, z zapachem, zalatującym jakby ze środowisk Borgiów, przykułaby wyobraźnię widzów i przypiąwszy ją do skrzydeł swoich, porwałaby w okresy Juljusza II, tak świetnie uwieńczone przez Klaczkę.

Są jednak chwile w dziejach naszych, nadające się do przeniesienia na ekran, o znaczeniu głębszem, prawie wychowawczem. Tło obyczajowe dramatu Halszki z Ostroga jest równie silne, może nawet silniejsze, niż w smutnym końcu Piastowiczów mazowieckich, ma potężną grozę i akcję, tchnącą życiem, namiętnością, rozwidnioną piorunami ponurej zawziętości, nie cofającej się

przed niczem. Beata Kościelecka, Sanguszko, Ostrogski, proszą się o wydobycie ich z trumien i rzucenie przed oczy współczesności. Jest gotowy dramat Szujskiego dla scenarjusza.

Wszakże u nas była Jadwiga Anjou, ofiara zachłanności magnackiej, męczennica, która stłumiwszy własną wróconego na chrystjanizm Jagiełłę rusko litewskiego i po-wróconego na chrysujanizm Jagłę rusko - litewskiego i potem śmiercią odkupiła sprzeniewierzenie się poezji ideałów wiosennych porywów. Wszakże na gruncie polskim wyrosła Barbara Radziwiłłówna, storturowana przez Bony, Giżanki i rój zazdrośnic za zdobycie ręki królewskiej Zygmunta Augusta. Wszakże posiadamy rodzaj grobu Julji i Romea z Werony na ziemi swojskiej, w małopolskiem Krośnie, w farze franciszkańskiej... Idź przechodniu, wstąp do krypty podziemnej Stanisława i Anny Oświęcimów, pokłoń się ich cieniom i wysnuj z resztek czaszki i kości, wyglądających przez wieko cudowną legendę, ujętą w ramy dramatu ks. Bołoz - Antoniewicza, A. jak paki wzruszą cię do do szpiku i kości, zerknij na ubocze na dwie zemszałe nisze, mieszczące trumny spłowiałe, rzekomo z szczątkami doczesnemi Niemirycza i Pełki, synów Kazimierza Wielkiego i Esterki, a masz znowu przedziwny temat, coś ponętnego i wiecznie wabiącego. Tym tropem zajdziesz aż do Ewy Frank i cudownej historji Frankistów czy w Warszawie czy w Offenbachu.

Nie na te skały „Kaljopy" chce się jednak wdzierać. Podkreśliło się momenty „pokrzepiania".

Otóż, choćby potężny Sobieski, a właściwie jak dla kina Marja Kazimiera d'Arquien z pysznemi figurami obok Andrzeja Morstina, późniejszego hrabiego Chateauvillain, Jabłonowskich, Bonzych, starego „kawalera d'Arpuien"\, całej kamarylli intrygantów, z dużym warsztatem zakulisowych robót, miłostek i marności, otaczających olbrzyma, jak mówił biskup Załuski „zachodzące słońce" Rzeczypospolitej. A potem synalkowie Jakób, Konstanty, Aleksander, mali, skarlali dziedzice wielkości, jeden z nich złoty gogo i rozpustnik, latający w Rzymie za kurtyzaną i zamknięty przez papieża w więzieniu.

To tylko przykład. Wilanów pod bokiem, aparat nie trudno nastawić. Ale to wszystko rojenia i hypotezy na przyszłość! Bez worków pieniędzy, bez wyjścia domorosłych sposobów opędzania groszami zamierzenia, będziemy ciągle lisem, oglądającym kraśne winogrona. Wzbudzi w nas zachwyt „Anna Boleyn", wzbudzi słusznie i bardziej myślący zatęsknią za poszumami, wiejącymi z kart historji narodowej czy tradycji i pieśni ludowej.

Nie wytworzyliśmy dotychczas porządnego filmu rodzajowego, gdzież nam do dziejowo - pomnikowego? Prawda pokuszono się o pomnikowość w „Polsce odrodzonej", która odbiła całą biedę i bóle, toczące nasze życie. Z sekciarskich pojęć, znieprawiających polityczne istnienie, wyrosło sekciarskie cudactwo, zaprzeczenie poezji, twórczości i estetyki. To zaś, czego pragniemy, ma mieć znaczenie społeczne, ma uczyć miłości dla czasów ubiegłych, ma budzić przeświadczenie, że dzisiejsze gałęzie drzewa narodowego wybujały z pnia, zasadzonego jeszcze w chwilach legend o Kraku i Wandzie.

Rojenia są także składową częścią życia, więc nawijamy ich tkankę na wrzeciono obracające się, jakby w świetlicach dawnych dworków.......

STEFAN KRZYWOSZEWSKI.

* * *

Kinematograf stał się ulubioną, najpopularniejszą rozrywką szerokich warstw. W każdem wiekszem skupisku ludzi całego świata w godzinach wieczornych gromadzi tłumy. Ekran bawi je, wzrusza i poucza. Żaden dziennik, żadna książka nie wywiera wpływu równie bezpośredniego. Kinematagraf może być rozsadnikiem uczuć humanitarnych, patrjotyzmu, kultury, dobrych obyczajów. Może nie mniej łacno stać się czarą trucizny.

Byłoby to błędem nie do darowania, gdyby znaczenie teatru świetlnego zostało przez czynniki państwowe i społeczne zlekceważone, sprowadzone wyłącznie do poziomu interesów fiskalnych. Należy pilnie baczyć, aby „złoty róg" nie wypadł z dłoni, aby w ręku nie został „jeno sznur".

Z tych i innych względów wytwórnie obrazów muszą szczególniesza uwagę zwracać na scenarjusz obrazów świetlnych. Dotychczas kinematograf przechodził dwie ewolucje. Pierwsza — to były dążenia i wysiłki celem osiągnięcia największych udoskonaleń technicznych. Druga — to postępy i rozwój umiejętności inscenizacyjnych i reżyserskich oraz gry aktorskiej.

Do tej pory wszakże scenarjusz przeważnie traktowany był ze zdumiewającą obojętnością. Dostawcami scenarjuszów bywali najczęściej dziesięciorzędni literaci, lub zgoła grafomani i amatorzy, podporządkowujący się niewolniczo wymaganiom reżyserów i kierowników technicznych. Koniecznem jest, aby Myśl i Sztuka, osiągnąwszy właściwy sposób kinematograficznego wypowiadania się, odzyskały swoje prawa, aby w produkcji obrazów świetlnych zdobyły należne stanowisko. Kinematograf stanie się dobroczynną potęgą wówczas, gdy talent reżysera i aktora, pomysłowość i umiejętność techniczną wykonawców — skojarzą się z talentem pisarza — myśliciela i artysty, odczuwającego potrzebę duszy, serca i umysłowości najszerszych warstw, — i równocześnie rozumiejącego zadania i tajemnice tego kunsztu, jaki stworzył kinematograf.

PROF. DR. IGNACY MYŚLICKI.

* * *

Nastręcza się takie porównanie: teatr świetlny pozostaje w takim stosunku do teatru, jak książka popularna do rozprawy naukowej. Dlaczego tak nie jest w rzeczywistości? Dlatego, że wyłączenie wrażeń sluchowych (czy na zawsze?) na rzecz wrażeń naukowych podkreśla i podnieca obrazowość, ekspresyjność i sensacyjność. Oto ma-

my kierunki nadużywania. Jeśli obrazy zmieniają się z zawrotną szybkością, jeśli mamy przesadność ruchów i gestów, jeśli kontrasty sytuacji rzucają nas nagle i często w przeróżne usposobienia, to powstaje w umyśle taki bigos, który jest niestrawny. A w tym kierunku pcha konkurencja właścicieli teatrów świetlnych. Przecież już nie dają więcej widoków podróży, humoresek, zdjęć treści poważnej, pouczającej, naukowej. Bo publiczność ma taki kinematograf, na jaki — zasługuje.

ALEKSANDER HERTZ.

Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego.

Nieraz już proszono mnie o uchylenie rąbka zasłony, okrywającej tajemnicę niezmiennego powodzenia filmów polskich, zrealizowanych przez moją wytwórnię kinematograficzną.

Otóż powodzenie to zawdzięczają one przedewszystkiem temu, że zawsze udawało mi się skupić przy mej pracy jednostki, z których wydobywałem maximum tego, co mogły dać dla uzyskania tego powodzenia. Wytworzyłem sobie w ten sposób armję zgranych ludzi.

Wieloletnie moje doświadczenie utwierdziło mnie bowiem w przekonaniu, że pierwszym warunkiem osiągnięcia pomyślnych wyników przy realizacji filmowej wogóle, w szczególności zaś w Polsce, gdzie brak już nietylko warsztatów, ale i narzędzi pracy, — jest wspólnota pracy. Wszyscy pracujący nad stworzeniem obrazu kinematograficznego w Polsce, muszą dojść do tego stopnia zespolenia duchowego, aby stać się niejako jedną rodziną artystyczną. Tylko takie zgodne skierowanie całego napięcia myślowego do jednego celu, taka współpraca wszystkich ze wszystkimi może być uwieńczona dodatnim rezultatem.

Naczelny reżyser — to naczelny wódz armji pracowników filmowych. Lecz nawet najgenjalniejszy reżyser nie jest w stanie wszystkiego dopilnować. Najmniejsze zaś niedopatrzenie może zniweczyć cały wysiłek. Wszyscy więc muszą uważać sami na siebie, jak każdy muzyk w orkiestrze symfonicznej. W kinematografji niema ról nieodpowiedzialnych. Hasło bojowe brzmieć tu musi: „Jeden za wszystkich, wszyscy za jednego".

LAT TRZYDZIEŚCI.

Czy Muza wstępująca w wiek kobiety Balzakowskiej staje się bardziej niebezpieczną, ponętniejszą i..... bliższą upadku?

Leo Belmont.

ADAM ZAGÓRSKI.

Zagadnienie polskiego filmu.

Zdarzyło się przed kilku miesiącami, że film pewien pretendował o miano polskiego filmu i że miana tego mu odmówiono, a biuro, które domagało się dla tego obrazu ulgi podatkowej, odprawiono z niczem.

To stanowisko magistratu nie spotkało się nawet z protestem w prasie fachowej.

Wprost przeciwnie. Pojawiły się głosy, piętnujące z oburzeniem pretensje biura.

Jakto? — pisano — obraz, robiony przez wiedeńczyków, z znikomym współudziałem warszawskiego kapitału i ledwie w kilkuset metrach nagrany przez warszawskich artystów, rości sobie prawa do polskości, chce uchodzić za produkcję krajową i ciągnąć korzyści rodzimym tylko wytwórniom przyznane? To nadużycie, to przemytnictwo!

Słowa silne, ale czy słuszne?

Zapewne w wypadku, o którym mowa, trudno stawać jest po stronie tego filmu. Zagraniczny był kapitał, zagraniczny reżyser i operator, zagraniczni artyści, zagraniczne atelier, zagraniczny nawet scenarjusz. To co zrobiono w Polsce, polskimi siłami i polskimi pieniędzmi było zaledwie połową.

Ale sprawiedliwość kazałaby przyznać i za tę połowę pewien — naturalnie procentowy — opust w podatku. Czemś bowiem różnił się ten film od innych zagranicznych na korzyść naszą.

Prócz samej sprawiedliwości doradzałby to i rozsądek. Niestety nie powodujemy się nim, choć on powinien być najwyższym trybunałem w sprawach przemysłu i handlu. Nikły stan naszego wytwórstwa filmowego nie poniósłby bynajmniej uszczerbku, gdyby tego rodzaju kombinacje zagraniczno - warszawskie częściej się powtarzały. Przy dziesięciu obrazach, tym sposobem sporządzonych, mielibyśmy nagranych przez polskich ar-

!REZERWUJCIE TERMINY!

TOWARZYSTWO FILMOWE

„MAYFILM"

SP. Z OGR. ODP.

WARSZAWA. ZIELNA 19. Telefon 228-16.

Adr. tel. **„MAYFILM"**.

tystów i w naszych atelier nie trzysta a trzy tysiące metrów taśmy. A jakkolwiek takiego procederu nie można uważać za idealny i co najwyżej przypisaćby mu można tylko rolę podniety dla swojskiej produkcji, dobre i to w naszem położeniu.

Wspomniany przezemnie rozsądek, jeśliby go zapytano, jak się na tę sprawę zapatruje, odpowiedziałby niezawodnie jeszcze i to: trudniej jest coś wytworzyć, niż opodatkować.

I to należałoby wziąć jako podstawę do rozważań praktycznych na temat: co to jest polski film? Chociaż bowiem wypowiedziano się w prasie fachowej ostro i apodyktycznie, że za film polski może być uważany tylko obraz wytworzony w całości w kraju, wydaje mi się, iż od tej konkluzji dzieli nas cały ocean wątpliwości.

Przytoczę niektóre bodaj. Wyobraźmy sobie na przykład, że znalazł się w Polsce organizator dość wymowny i wycisnął od rodaków pieniądze na sfilmowanie „Qvo Vadis?“, „Na jasnym brzegu“, „Pana Balcera w Brazylji“, „Robinsona polskiego w Ameryce“, „Popiołów“ lub „Dziejów grzechu“ Żeromskiego etc. etc... jednem słowem takich polskich utworów, których spora, a nieraz przeważna część akcji toczy się na ziemi obcej. Oczywiście przy obecnem wyposażeniu krajowych wytwórni trzebaby było nietylko pejzaż, ale i szereg fragmentów architektonicznych zdejmować na obczyźnie, więc we Włoszech, Stanach Zjednoczonych, Ameryce południowej, Hiszpanji, Paryżu i t. d. Niemal samo przez się z tego wynika, że i część wnętrz musiałoby się robić w danym kraju, korzystając z uprzejmości miejscowych wytwórni przedewszystkiem sceny tłumne, oraz pewne epizody, dla których nie opłaciłoby się przewozić danych typów do Warszawy i tu je dopiero zdejmować. Okazałoby się wówczas przy końcowem obliczeniu scen nagranych w kraju a zagranicą, że dwie trzecie wypada na obczyznę. Czyż jednak znalazłby się w Polsce tak rygorystycznie naiwny magistrat, któryby odważył się orzec, że obraz ten nie powinien korzystać z ulg podatkowych, bo w przeważnej części zdejmowany był zagranicą. Nie. Nie powiedzianoby tego i wtenczas nawet, gdyby reżyserami byli cudzoziemcy i operatorami cudzoziemcy.

Również niemiałyby magistraty nasze skrupułu uznać za obraz polski filmu, wykonanego u nas choć obcemi pieniędzmi i obcemi rękami. A czyż jest inaczej z przemysłem innym. Czy przemysł np. łódzki, który szereg lat był wyłącznie prawie w rękach Niemców, nie jest przemysłem krajowym. Ileż zaś „polskich“ towarzystw, „warszawskich“ spółek, „krajowych“ stowarzyszeń, opartych na obcym kapitale, mamy u siebie?

Podałem powyżej dwie formy krystalicznie różne, w praktyce spotykamy wszakże formy mieszane a zatem ćwierć polskiego kapitału i trzy czwarte zagranicznego i możemy sobie tak samo wyobrazić ich współdziałanie w filmowaniu któregoś z wymienionych arcydzieł i mieć pewność, że nikt nie odmówi wyprodukowanemu przez nie filmowi miana polskiego filmu.

Ale i na mniejszą skalę może odbywać się ta kooperacja, a rozsądek nie odsądzi jej od polskości. Przypuśćmy, że chcemy zrobić obraz możliwy do wykonania w Polsce, z wyjątkiem kilku czy kilkunastu scen gromadnych, wymagających wielkiego atelier i wdrożonych do gry a odpowiednich statystów. Któżby miał za złe temu polskiemu producentowi, któryby te sceny wykonał np. w Staken pod Berlinem. Czyż wytwórnie duńskie i szwedzkie mimo braku sympatji do Niemców nie robią takich kombinacji?...

Postawmy jeszcze bardziej drażliwe pytanie. Czy kooperacja kapitału zagranicznego z kapitałem polskim (powiedzmy pół na pół) i wykonanie tak samo pół obrazu w Polsce i pół zagranicą pozbawićby miała obraz miana polskiego? I gdyby nawet nazwać taki film półpolskim czy należałoby mu odmówić praw do przywilejów podatkowych u nas?

Weźmy ołówek i liczmy. Obraz w całości wykonany w Polsce, polskim kapitałem i polskimi siłami nie znajdzie zbytu zagranicą ze względu na nieuniknione braki techniczne. Zatem przyniesie kapitałowi polskiemu zaangażowanemu w to przedsiębiorstwo tylko zysk krajowy, jakie dwadzieścia tysięcy dolarów, słono licząc. Obraz kooperatywny przyniesie w Polsce niechby to samo i niech połowę z tego zabierze sobie kapitał obcy. Za to wszakże pójdzie on na rynek światowy i osiągnie zysk choćby czterdziestu tysięcy dolarów. I znowu połowę z tego weźmie kapitał obcy. Lecz i dla naszego kapitalisty zostanie również z zagranicznej sprzedaży dwadzieścia tysięcy dolarów, do czego dodawszy połowę z Polski t.j. dziesięć tysięcy, otrzymamy jako zarobek dla polskiego kapitalisty trzydzieści tysięcy dolarów, a więc pięćdziesiąt proc. więcej, niż bez kooperatywy, przyczem i to należy mieć na względzie, że ryzyko kapitalisty, jego wkład, mniejszy jest o połowę.

Dla kapitalisty interes jest tu oczywisty.

Ale czy jest to interes także dla pracownika polskiego. Może mniej widoczny, lecz niewątpliwy.

Przez kooperację, przez współpracę z lepiej wykwalifikowanemi siłami, podnosi się poziom ogólnej produkcji. Rosną żądania ale rośnie też wynagrodzenie, a co najważniejsza, wytwórniom miejscowym przybywa materjału, udoskonala się ich urządzenie, bo wytwórca chcąc osiągnąć lepsze rezultaty musi większe inwestycje poczynić.

Ameryka, tak potężna filmowo, nie waha się ściągać do siebie najwybitniejszych aktorów obcych i reżyserów cudzoziemskich. Niemcy filmowo nieskończenie mocniejsze od nas, nie wzdragają się dopuszczać obcy kapitał do siebie.

Czy my jedni żyjemy pod panowaniem innych praw kalkulacji i rozsądku? Czy dla nas jest to ciemne, co dla całego świata jest jasne?

Nie operujmy słowami a operujmy logiką, patrzmy nie na nazwy, a na fakty, a wtedy zagadnienie polskiego filmu przedstawi nam się inaczej niż dotychczas przywykliśmy mniemać.

Filmem polskim jest ten film, z którego korzyść ma i kapitał i pracownik polski, który bogaci nasz filmowy warsztat pracy, udoskonala go, mnoży jego środki wykonawcze, stwarza podstawy dla zdrowego polskiego przemysłu filmowego.

Przestańmy się lękać kooperacji z zagranicą! Szukajmy jej! A każdemu filmowi, który choć w części powstaje na naszej ziemi i za przyczynieniem się naszych sił i pieniędzy, nie odmawiajmy przywilejów, choćby częściowych, jeśli nie całkowitych. Zrewidujmy system opodatkowania filmowego wedle życiowych potrzeb i interesów, nie czyńmy go martwym głazem do przywalania wszelkich poczynań śmielszych lub tępą piłą do zarzynania każdego projektu, wybiegającego poza podwórkowy patrjotyzm.

HENRYK LIŃSKI.

Przeciętny widz.

W dniu trzydziestolecia epokowego odkrycia braci Lumière dla nikogo już nie jest tajemnicą, że żaden z wynalazków najnowszych czasów nie zdobył sobie tak olbrzymiej popularności, jak kino. Człowiekowi, interesującemu sie przejawami życia społecznego, nasuwa się odrazu pytanie dlaczego?....

Zanim uczony socjolog zgłębi tę sprawę w sposób naukowy, zastanówmy się nad tą olbrzymia popularnością kina z punktu widzenia przeciętnego widza. Zresztą — powiedzmy sobie szczerze — ten punkt widzenia jest właściwie najważniejszym, albowiem on to właśnie, ten przysłowiowy „man in the street", przeciętny człowiek, stworzył kinematografowi tę niesłychaną popularność

Ludzkość narówni niemal ze strawą fizyczną pożąda strawy duchowej, którą są dla niej przedewszystkiem widowiska. Już w starożytnym Rzymie wiedziano, że aby zaspokoić lud, należy dać mu „panem et circenses" im bardziej te widowiska są dla ludu dostępniejsze, tem z natury rzeczy stają się popularniejsze. Otóż tajemnica powodzenia kina polega przedewszystkiem na tem, że wymaga ono od widza minimalnego wysiłku myślowego. Dużo mniejszego, niż najpopularniejsza książka lub sztuka teatralna. Daje zaś mnóstwo wrażeń, które mu są równie potrzebne do życia, jak sól do potraw. Gdyby człowiek nie mógł choć na parę godzin od czasu do czasu oderwać się od życia codziennego i poddać się działaniu wrażeń odmiennych, życie stałoby się rzeczywiście nie do zniesienia. Gdzież łatwiej o te wrażenia, niż w kinie? Jakież inne widowisko równie bogato łączy w sobie i taniość i dostępność i obfitość wrażeń? Stąd popularność kina, stawiająca nieśmiertelnym braciom Lumière pomnik istotnie „aere perennius".

Największą zaś bodaj zasługą kina jest spopularyzowanie wzruszeń artystycznych. Do mniej rozwiniętego mózgu wsączają się one najłacniej za pośrednictwem kina. Dzięki temu mogą więc „maluczcy" (w sensie rozwoju umysłowego) przeżywać szereg wzruszeń, które inną drogą nie dotarłyby do nich i pozbawiłyby w ten sposób liczne rzesze, którym praca zarobkowa nie pozwoliła na większe wykształcenie, tych podniosłych i uszlachetniających duszę wrażeń, jakie daje każde dzieło sztuki. Oczywiście, że szerokie masy i w kinie będą początkowo szukały utworów lżej strawnych. Lecz na tem właśnie polega znaczenie kina, że będąc w swej istocie dostępniejsze, tem samem rozszerza skalę zrozumiałości. Stopniowo można tę skalę coraz bardziej powiększać.

Zresztą, postępując umiejętnie i planowo, można nawet przy najbardziej popularnej pracy przemycać w rzeczach najdostępniejszych szczegóły artystycznie wartościowsze. W ten sposób najpopularniejsze widowisko — kino — stało się potężnym czynnikiem wychowawczym.

Mówiąc o przyczynach atrakcyjności kina, należy też zwrócić uwagę na jeszcze jedną niezmiernie ważną okoliczność. Kinematograf nazwano „Wielkim Niemową". I słusznie. Wielce szczęśliwie się składa, że jest tak, a nie inaczej. Dzięki temu cały świat ma możność podziwiania obrazów filmowych, tworzonych gdzieś bardzo daleko. Dzięki temu ja mogę tu w Warszawie śmiać się z Harry Lloydem i płakać z Liljaną Gish. Dzięki temu też przeżycia Mary Pickford są dla mnie o wiele zrozumialsze, niż, gdybym nawet słyszał jej głos mówiący po angielsku.

Przy okazji wartoby sprostować pewne nieporozumienie. Nie można wymagać od wszystkich filmów najwyższego poziomu. Nie każdy film może być „Nibelungami". Ale czyż naprz. w literaturze światowej obok takiego Anatola France'a nie ma racji bytu, powiedzmy, Marcel Prévost? Czy dlatego, że żył Wyspiański nie powinno się wystawiać Zapolskiej? Tego wszakże nie chcą zrozumieć niektórzy krytycy kinowi...

Kadry krytyków kinowych trzeba dopiero wykształcić. Muszą oni przedewszystkiem wczuć się w psychologję przeciętnego widza kinowego, muszą sami na chwile stąpić z piedestału, zmieszać się z tłumem, aby móc potem podnosić do swego poziomu.

Nie odmawiam bynajmniej prawa istnienia, fachowej oczywiście, krytyki kinowej. Ale domagam się od niej przedewszystkiem wyczucia istoty kina. Może sobie np. pewien krytyk, jeśli mu to dogadza, rozkładać Liljanę Gish na stole sekcyjnym i z sadystycznem zadowoleniem grzebać w niej skalpelem krytycznym, przez dwie szpalty, by wreszcie dojść do wniosku, że działa ona „a-seksualnie", gdy Mary Pickford jakoby jest „jurną samicą". To jest, może naprawdę, bardzo interesujące, ale to nie jest ważne, to nie jest istotne. To może zainteresować właśnie tylko tych snobów, których tenże krytyk tak bardzo zwalcza, pomimo, że pisuje w piśmie przeważnie przez snobów czytywanem.

Dla przeciętnego widza, którego zdanie jest jedynie miarodajne, jak zresztą i dla każdego człowieka, w którym intelektualizm nie wytrawił jeszcze do cna możności bezpośredniego odczuwania, ważne jest, że uśmiech Mary Pickford i łza w oku Liljany Gish dają mu parę chwil wzruszeń, które odrywają go od trosk życia codziennego i rozweselają lub roztkliwiają duszę, steraną całodzienną ciężką pracą. I, jako aktor kinowy, reżyser czy autor scenarjusza, za wywołanie rubasznego uśmiechu nawet na zmęczonej twarzy robociarza lub za wyciśnięcie łzy z błyszczących oczu zwykłej szwaczusi oddałbym z rozkoszą najgoretsze pochwały wszystkich snobów, pięknoduchów i „literackich" krytyków całego świata.

Kino powstało dla przeciętnego widza i nim istnieje. Tę wielką prawdę wartoby sobie w dzień trzydziestolecia tego genjalnego wynalazku przedewszystkiem uprzytomnić.

Wiadomem jest, iż ten który „kręci" w kinematografie nazywa się operatorem. Z przykrością muszę stwierdzić, że w naszej branży mamy mnóstwo „operatorów".

Jan Baumritter.

EDWARD PUCHALSKI.

Rachunek sumienia.

W dniu pierwszego święta kinematografji warto zastanowić się jakiemi drogami kroczyła myśl kinematograficzna w Polsce i skreślić dzieje tej małej martyrologji krajowej wytwórczości kinematograficznej.

Trzydziestoletni jubileusz „X-ej Muzy" — Nowej Sztuki, która potęgą swych niesłychanych możliwości podbiła świat cały... jak to brzmi pięknie, szumnie i górnie... z jaką dumą mogą spojrzeć za siebie ci, którzy w okresie tych trzech dziesiątków lat kładli fundamenty i wznosili pod niebiosa gigantyczny gmach cudów, a dziś święcą pierwsze „dożynki" swej pracy.

Jest to święto o tak doniosłem dla ludzkości znaczeniu, że współcześni nie są w stanie objąć ogromu tego momentu.

To nie jest święto kościelne, narodowe lub polityczne jakiegoś oddzielnego kraju lub wyznania religijnego — nie. To jest mistyczne święto międzynarodowego „zbratania ludów" świata całego, bez różnicy wyznania, wieku, płci, narodowości i różnic klasowych. Runęły granice.... myśl ludzka promieniuje z srebrzystego ekranu dla wszystkich!

W zgodnym rytmie biją serca ludzkie „od bieguna — do bieguna" jednocząc się w unisonowym hymnie pochwalnym dla genjuszu ludzkiego, który wynalazkiem kinematografu, aeroplanu, radjo-telefonu i nowych ciał promieniotwórczych gigantycznym rozmachem pchnął cywilizację świata na nowe, nieznane nam jeszcze całkowicie tory.

Lecz zejdźmy z hymnu do prostej powieści.

Wytwórczość kinematograficzna polska w dniu trzydziestoletniego zbilansowania zasług, nie ma się czem bardzo chwalić. Jak na wielu innych polach twórczych, tak i w kinematografji wleczemy się zaledwie w ogonie, na szarym końcu, tak daleko od czołowych miejsc pochodu, że dojrzeć nas prawie nie można. Lepiej by może wcale o sobie nie wspominać w tym dniu uroczystym, aby nie robić zbyt dokładnego rachunku sumienia.

A jednak milczeć nie wolno.

Może ten bilans ubogi, to „testimonium paupertatis", któreśmy sami sobie wystawili, zbudzi dotąd siły potencjalne naszego społeczeństwa, zelektryzuje twórczość i przedsiębiorczość.... może, za lat dwadziescia, w dniu półwiekowego jubileuszu, i my złożymy na ołtarzu „X-ej Muzy" swój własny dorobek wybitnie wartościowy.

Produkcja kinematograficzna w Polsce zjawia się dopiero w roku 1909-ym. Pod gołem niebem, bez pawilonu, bez lamp i przysposobień technicznych zakręcono w Warszawie po raz pierwszy korbę aparatu, nagrywając farsę p. t. „Antek Kombinator" z inicjatywy Aleksandra Hertza, współwłaściciela biura kinematograficznego „Sfinks". Zachęcony dużem powodzeniem bezpretensjonalnego obrazka, dyr. Hertz wystawia cały szereg dramatów i fars, jako to „Meir Ezofowicz", „Aszantka", „Słodycz grzechu", „Zaczarowane Koło", „Halka", „Karpaccy Górale", „Żona", „Studenci", „Bestja", „Bitwy pod Warszawą", „Szpieg", „Ochrana", „Pokój Nr. 13", „Arabella", „Jego ostatni czyn", „Carat i jego sługi", „Kobieta", „Mężczyzna", „Złote bagno", „Carska Faworyta", „Melodje duszy", „Sezonowa Miłość", „Ludzie bez Jutra", „Krystyna", „Córka Pani X", „Powrót", „Cud nad Wisłą" (w 2-ch serjach), „Tajemnica Przystanku Tramwajowego", „Niewolnica Miłości", „O czem się nie mówi", „Ach te spodnie", „Skandal w eleganckim świecie", „Wściekły rywal", „Sen paskarza", „Chcemy męża", „Rozporek i S-ka", „Duś w pogoni za szczęściem", „Krótka historja o krótkiej pamięci", „Stefan samobójca", „Pan Józef z Kikutkowa", „Pikuś ułanem", „A ja sobie muszę rozradować duszę", „Mars i Hymen", „Paskarze" i niezliczoną ilość zdjęć aktualnych i propagandowych, miedzy innemi propaganda wszystkich pożyczek państwowych. Być może w spisie powyższym pominąłem kilka sztuk, nazwy których nie mogłem odnaleźć w archiwach „Sfinksa", lecz sądzę, że wystarczy spojrzeć na spis powyższy, aby uprzytomnić sobie, że firma „Sfinks" w okresie 16-letnim podtrzymywała dobrze honor polskiej twórczości kinematograficznej. Po za wyżej przytoczonym spisem realizacji kinematograficznych niżej podpisany wystawił w przygodnych imprezach, od roku 1921-go następujące sztuki: „Tragedja Rosji", „Na jasnym brzegu", „Rok 1863-ci („Wierna rzeka"), „Tajemnica Medaljonu", „We własne sidła" i „Bartek Zwycięzca". Nadto „Este-Film" finansowała: „Za winy brata" i „Krzyk", wykonany w Wiedniu, firma „Lux" — „Urodę życia" (wykonane w Berlinie), pomniejsze imprezy: „Tamten", „Przed Sądem", „D'Elmoro" „Dla Ciebie Polsko", „Bożyszcze", „Zazdrość", „Za trzy spojrzenia", „Przez miłość i krew", „Od kobiety do kobiety", „Sędziowie", „Krzyk w nocy", „Dzieje grzechu", „Tajemnice Nalewek", „Śmierć za życie", „Kizia-Mizia", „Ślubowanie", „Chłopi", „Otchłań pokuty", „Rywale". Firma „Kosmofilm" wystawiła szereg sztuk z życia żydowskiego, tytułów nie pomnę.

Jeżeli w powyższym wykazie pominąłem kogokolwiek, to proszę najuprzejmiej o sprostowanie w najbliższym numerze „Kinemy". chciałbym bowiem sporządzić dokładną ewidencję twórczości kinematograficznej w Polsce.

Cała ta praca odbywała się w warunkach wprost monstrualnych, przy kilku lampach, często bez pawilonu — pod gołem niebem, z personelem niewyszkolonym, reżyserami — samoukami, operatorami i laborantami z własnej praktyki. Przytem brak odpowiednich kapitałów obrotowych odbijał się nielitościwie na inscenizacji, traktowanej po macoszemu, ot.... aby żyć.

Dopiero w okresie powojennym, z chwilą wstąpienia do branży inżyniera Zbigniewa Gniazdowskiego, podniósł się wydatnie poziom techniczny obrazów, które z trudem zaczęły sobie wyrabiać prawo obywatelstwa na rynkach zagranicznych. Przykładna praca i pomysłowość inż. Gniazdowskiego odbiła się korzystnie na pracach młodszych operatorów — Stanisława Sebla, Alberta Wywerki, Seweryna Steinwurzla, którzy wytrwale walczą z brakami technicznymi i rokują duże nadzieje na przyszłość.

„Pro domo sua", t. j. o reżyserach realizatorach, zamilczeć wolę, aby nie budzić animozji osobistych. Zro-

bi to zapewne kto inny lepiej, a przedewszystkiem — bezstronniej.

W ostatnich tygodniach powstała wytwórnia z wybitnemi nazwiskami udziałowców z dyrektorem Aleksandrem Hertzem na czele, która zdołała zgromadzić poważniejsze kapitały i przystępuje do wykonania dwóch realizacji na modłę europejską. Od tej chwili dopiero będzie można mówić poważnie o wytwórczości kinematograficznej w Polsce.

Kino jest teatrem teraźniejszości. Nie zmartwię się, gdy dziś, jutro dowiem się, że przestał istnieć któryś z teatrów; ubolewam raczej nad tym, iż dzięki fiskalnej polityce naszych magistratów społeczeństwo pozbawione zostało w ciągu ostatniego roku światła i uroku, płynącego z kilkuset zlikwidowanych kin.

Józef Rosen.

LUCJAN PODHORSKI.

„Film polski“.

W dniu trzydziestolecia bezspornie najgenjalniejszego z przełomowych wynalazków przepotężnego ducha ludzkiego, wypada się zastanowić, co u nas uczyniono w dziedzinie tego epokowego odkrycia braci Lumière.

Przystępując odrazu „in medias res“, rzec można krótko: i w Polsce już dziś, jak zresztą nawet i w przysłowiowem Honolulu, — ludziska gotowi raczej obejść się bez elektryczności, centralnego ogrzewania, telefonu i radja, niż bez.... kina..... I nietrudno będzie naliczyć — nawet w stolicy — sporo osób, które w ciągu roku — choć ta przykra prawda dotkliwie w oczy ukole — ani jednej książki nie przeczytały, ani razu nie były w teatrze, a niewątpliwie w tym samym czasie nieraz zaglądały do kina.

Nie zamierzam tu dociekać, na czem polega ta kolosalna atrakcyjność kina, choć jest to wielce ponętne pole do badań. Studja nad „kino-socjologją“ kuszaco nęcą każdego myślącego człowieka, zniewalając do zastanowienia się i głębszego rozpatrzenia tego niesłychanie interesującego zjawiska psycho-społecznego. Ale o tem pisze kolega Liński. Mnie niechaj wystarczy stwierdzenie, że wszechmocny snać musi być czar i wdzięk (umyślnie używam tych słów, które dla pewnego miejscowego zjełczałego tetryka, pisującego o kinie, są pustym dźwiękiem) srebrzystego ekranu, skoro tak magnetyczny wpływ wywierają na najszersze warstwy społeczeństwa, skoro tak tłumnie przyciągają masy ku teatrom świetlnym.

To też kin mamy w Polsce sporo, mimo rabunkowej gospodarki (proszę tylko tego określenia nie rozumieć w sensie obraźliwym, a ekonomiczno-naukowym) magistratów, które czynią sobie z podatków, ściaganych z kinoteatrów, podstawę budżetu miejskiego. Właściciele kin przestali chwilowo narzekać. Ze stoickim spokojem pełnią narzuconą sobie rolę poborców podatków miejskich. Nakazuje im to poczucie obowiazku obywatelskiego. Bo, gdyby na znak protestu zamknęli kina, lub poprostu zwinęli je, wskutek niedostatecznej rentowności, sprowadziliby na wszystkie magistraty, czy gminy w Polsce katastrofalny krach finansowy.

A polska wytwórczość filmowa? W tej dziedzinie, przyznać trzeba, uczyniono u nas dotychczas bardzo niewiele. Bo, że mamy jedną jedyną w Polsce wytwórnię filmową (o innych czynionych próbach nie wspominajmy lepiej), to, rzeczywiście, jak na szóste w Europie pod względem obszaru i ludności mocarstwo o wiele za mało. Coprawda i warunki mamy dla rozwoju produkcji filmowej niezbyt sprzyjające, przedewszystkiem — brak kapitałów; wiadomo, że „ex nihilo nihil“, co w wolnym przekładzie oznacza „ z próżnego nie naleje“, a w przemyśle kinematograficznym bardziej, niż gdziekolwiek. I gdyby tylko ta sprawa dała się pomyślnie rozwiązać, to już o resztę byłoby nietrudno. Dość mamy talentów organizacyjnych, reżyserskich i aktorskich. Brak tylko tego motoru, któryby ich wszystkich mógł puścić w ruch. Brak kapitału.

Lecz oto w tym roku jubileuszowym dociera do nas wiadomość, że powstaje placówka, która zdaje się zwiastować bliskie zrealizowanie „snu o szpadzie“ kinematografji polskiej. Ta sama jedyna polska wytwórnia filmowa, mająca zresztą już w swym dorobku artystycznym ni mniej ni więcej, jak 53 realizacje filmowe (w naszych warunkach! — wprost nie do wiary!) przekształca się w imponującą organizację, na wzór wszechświatowych koncernów filmowych.

Duszą tej organizacji i jej inicjatorem jest dyr. Aleksander Hertz, kierownik wytwórni „Sfinks“, która do dziś dnia jest synonimem polskiej wytwórczości filmowej. On to zdobył się na tytaniczny wysiłek wciagnięcia w orbitę produkcji filmowej najcenniejszych i najwartościowszych elementów społeczeństwa. Dawniej już zresztą otaczał się stale najwybitniejszemi siłami arty-

tycznemi, dziś wszakże zdołał zainteresować „Wielkim Niemym“ i sfery przemysłowe i społeczno-polityczne.

W ten sposób powstał „Film Polski“, sp. z o. o. Warto przytoczyć nazwiska założycieli tej instytucji. Mówią one same za siebie wyraziściej od wszelkich przymiotników: Zdzisław ks. Lubomirski, Franciszek ks. Radziwiłł, red. Stefan Krzywoszewski, minister Józef Targowski, Stefan Drojecki, gen. Władysław Poderni, dyr. dr. Władysław Kozubski i dyr. Aleksander Hertz. Zarząd stanowią: dyr. Aleksander Hertz, red. Stefan Krzywoszewski i Stefan Drojecki.

Organizacja ta ma na celu w pierwszym rzedzie podniesienie poziomu i rozwój polskiej wytwórczości filmowej. Jednocześnie zaś i przez to samo — pracę propagandystyczną. W dwóch kierunkach. Nawewnątrz — przez położenie dużego nacisku na tematy historyczne w najcelniejszem opracowaniu artystycznem i naukowem. Nazewnątrz — przez zapoznawanie z nimi zagranicy. Pierwszem takiem dziełem nowej placówki będzie realizacja filmowa monumentalnego obrazu historycznego: „Xiążę Józef Poniatowski“. Drugiem — popularna powieść Mniszkówny, „Trędowata“, która zdołała głęboko wsączyć się w duszę narodu, bijąc wszelkie rekordy poczytności, co już samo, niezależnie od jej wartości artystycznej, dało jej prawo obywatelstwa w literaturze polskiej.

W realizacji tych filmów wezmą udział najzdolniejsi nasi artyści. A więc Jadwiga Smosarska, powszechnie uznana za królowe ekranu polskiego, w otoczeniu najpiękniejszych i najzdolniejszych artystek scen polskich oraz pp. Józefa Węgrzyna, Kazimierza Junoszy-Stępowskiego, niezrównanego Stefana Jaracza i szeregu innych. Przy opracowaniu scenarjuszy biorą udział· Wacław Sieroszewski, Stefan Krzywoszewski i Adam Zagórski. Dział propagandowo-prasowy prowadzi Henryk Liński. Reżyserować będą: Aleksander Hertz, Ryszard Ordyński, Edward Puchalski i Stanisław Szebeko. Dekoracje i kostjumy projektują: mistrz Kossak (który też układać będzie sceny batalistyczne), pułk. Gembarzewski, Galewski i Krawitz. Wystarczającą rękojmią strony technicznej jest nazwisko inż. Zbigniewa Gniazdowskiego. Dzięki uprzejmości i zrozumieniu doniosłości dzieła przez ministra spraw wojskowych gen. Sikorskiego udział sił wojskowych został zapewniony.

Czytając te nazwiska możemy rzec śmiało, że na horyzoncie kinematografji polskiej zaświtała zorza lepszego jutra. Dyr. Aleksandrowi Hertzowi, zasługującemu jako jedynemu prawdziwemu fachowcowi w Polsce na miano pioniera kinematografji polskiej, należy się korny hołd i wyrazy szczerego uznania za ten doniosły czyn społeczny.

MAGISTRAT A KINO.

Można nie rozumieć nic a nic elektryczności, a jednak korzystać z tramwaju, telegrafu, telefonu. Można nie znać się na sztuce kinowej, a nawet pogardzać nią, a jednak ciągnąć stuprocentowe zyski z X-ej Muzy.

Leo Belmont.

HERMAN CZERWIŃSKI.

A walka trwa!

Jeżeli rzucimy okiem wstecz na pierwociny sztuki kinematograficznej, w momencie, gdy scena, gdy teatr żyły życiem intensywnem, wielkiem, w momencie, gdy ta scena — jako „lustro życia“ — rosła i potężniała, gdy sceną rządzili klasycy, wielcy myśliciele, potentaci ducha i słowa, — jeżeli zwrócimy uwagę na stopniowy, niebywały wprost rozwój i rozrost przemysłu świetlno-widowiskowego, — jeżeli film, który stał się kwestją dnia i przedmiotem nieodłącznej niemal rozrywki wielotysięcznych, miljonowych tłumów, prześcignął teatr pod względem techniki i obejmuje coraz szersze horyzonty, illustruje różnorodne zjawy życia — a jednocześnie scena — instytut żywego słowa — dokonywa coraz to nowych, ciekawych eksperymentów — widzimy stąd, że między ekranem a sceną trwa jakaś rywalizacja, trwa walka.....

Kulisy teatralne i wytwórnie filmowe, uzbrojone stanęły do boju.

Kto zwycięży: film czy scena? Gra świateł, czy gra słów? Martwy giest czy żywe słowo? Co bardziej, co silniej działać będzie i ma na wyobraźnię ludzką, na psychikę: aparat świetlny, czy deski sceniczne? Czy ruch — czy głos? Czy wyraz twarzy — czy silne słowo? Co jest i co ma być owem „lustrem życia“? Czy teatr świetlny czy teatr żywy? Która z iluzji ma być istotnem odbiciem prawdy życiowej, jeżeli iluzja wogóle może coś mieć z prawdy?... Jaka prawda bardzej przemawia do duszy ludzkiej, wryje się bardziej w pamięć, poruszy umysły? Te i tym podobne rozmyślania nasuwają się i cisną przy roztrząsaniu zagadnień sceniczno-świetlnych?

Kto zwycięży: teatr czy film? Dekoracja czy taśma?

Kto?! Przed forum stanęły: słowo i giest...

Poprzez utarte, szablonowe metody budowy sztuk teatralnych wchodzimy obecnie na tory nowe. Scena zdąża teraz po nowej linji do zmodernizowania szyków

teatralnych. Stare, zmajstrowane po dawnemu sztuki ustępują miejsca nowym, oryginalnym w formie i treści. Jesteśmy w okresie jakichś przeobrażeń twórczych. Nowy teatr bierze rozejm ze starym. Nowy świat fantazji, myśli i obrazów. Szekspir, Szyller, nasz Słowacki i inni pokrewni im pisarze — tragedje i dzieła klasyczne spoczywają na półkach bibljotek teatralnych. Tych „armat ciężkich", wieloaktowych sztuk, tych pierwowzorów sztuki dramatopisarskiej nikt, a przynajmniej rzadko kiedy dotyka. Teatr chce zrzucić ze siebie starzyznę i stać się naprawdę „lustrem życia", tak—takie jak film... Albowiem czemże innem, jeśli nie zwierciadłem naszych ruchów, naszych dumań, naszych przeżyć wewnętrznych i zewnętrznych — winien być świat kinkietów i szminek?..

Tedy teatr, w pogoni za jakiemś nowem „ja", stwarza nowe, coraz inne koncepcje, a w walce rywalizatorskiej z filmem — chce wysunąć się na przód i zająć pozycję silną, dyktatorską...

Dla teatru zadanie szczególnie trudne i zawiłe. Wojna i czas powojenny, ten czasokres wstrząśnień nadnaturalnych, żywiołowych — wywołały specjalne, gorączkowe, nerwowe jakieś wymagania artystyczne, jakieś pożądania wrażeń wyjątkowych, niezwykłych....

Widz teatralny żada jakichś nadzwyczajności, jakichś ekstrawagancji. Już nie zadawala go zwykły rozwój akcji scenicznej, chciałby, żeby bieg teatralnych złud był szybki, obrazowy, porywający, słowem inny, całkiem inny.... Nowy typ widza. Widz -- krytyk i wrażliwiec.

I teatr, w walce z płótnem, na którem odbija się teorja życia i które chce królować, jako jedyne „lustro życia", ma zadanie szczególnie trudne i zawiłe. Jak zadowolić widza, gdy ma dwie, do pewnego stopnia i zasadniczo pokrewne sobie podniety: film ogarniający całokształt życia, dokonywujący niemal że, dziwów sztuki technicznej, dający całość życiowej złudy, będący ilustratorem wydarzeń niezwykłej wagi, dla teatru zgoła nieuchwytnych, fotografem cudów przyrody, zachwycających oko ludzkie, przyzwyczajone do szarzyzny i prozaiki... i teatr, skarbnica słów, myśli, przeżyć oddźwięków psychologji ludzkiej, fragmentów scen, odzwierciadlających rozmaite problemy, momenty tęsknot i zgryzot, utrapień i radości, załamań się duszy, wahań, triumfów, to znów upadku, krwawych łez, bądź pustego śmiechu...

Jak zadowolić widza? Co ma wybrać? Co?!...

Czy muzykę słów, czy żywą fotografję? Dźwięk, czy ruch?

A walka trwa...

Widzimy tę walkę i jesteśmy świadkami jej trwania. Obserwujemy widza w teatrze i w kinie. Widzimy tysiące jarzących się świateł, kuszących tłumy do wnętrza tych przybytków złudzeń, mamień; widzimy i cenimy ten ogrom pracy tej rzeszy głównych i cichych, nieznanych współtwórców filmu: autorów scenarjuszy, reżyserów, artystów, malarzy, rzeźbiarzy, fotografów, techników, rzemieślników, statystów i t. p.

Widzimy i podziwiamy wysiłek potężnych dramatopisarzy, wyładowujących cały zasób swojej sztuki, wiedzy, talentu i polotu, dla skomponowania rzeczy, mających przykuć uwagę widzów: widzimy, że jesteśmy blizcy jakiegoś przełomu w tej dziedzinie, jesteśmy blizcy Nowego Słowa, Nowego Theatrum; widzimy nawet próby połączenia sztuki teatralnej ze sztuką kinematograficzna („Romans kryminalny" (Kolportaż) Jerzego Kaisera), jakgdyby dla wprowadzenia tego znudzonego i podenerwowanego widza w nową sferę wrażeń i rozumowań.

Twórczość dramatyczna szuka nowych szlaków, nowych wyjść z tej dziwnej, przedziwnej sytuacji.

I walka trwa... Trwa, póki nie nastąpi ostateczne jej rozwiązanie. Póki nie nastąpi jakaś skrystalizowana, w odpowiedni ujęta kształt, zmiana.

Tylko dzieła silne, świetnie skonstruowane mogą zaważyć na szali. Tylko genjusz twórczy ma tu coś do powiedzenia.

Mocna sztuka teatralna porywa, mocny film zachwyca.

Ekran i scena mocują się ze sobą, walczą. Coraz to nowe pomysły, coraz to nowe przejawy...

Walka!

Kto zdobędzie palmę pierwszeństwa, kto wsławi się, jako triumfator, kto zdobędzie prym, kto zwycięży?!...

Teatr czy film? Dekoracja czy taśma?

Kto? Przed forum stanęły: słowo i gest...

Kto?!

Jakiś miljonowy chór odrzecze: kino, kino, kino...

I walka trwa..

* * *

Samo już nazwisko wynalazców kina — Lumière — oznacza światło, światło, świecące w ciemnościach, „Lux in tenebris lucens"...

Niechaj ten promień cudowny, płynący z aparatu projekcyjnego, przeszywając mrok, — błyszczy coraz jaśniej, rozświetlając nam duszę swym blaskiem srebrzystym....

Henryk Liński.

HENRYK PIANOWSKI.

Wielki niemowa.

(W XXX rocznicę).

Nie zamyślam pisać historji kinematografji, gdyż nie czuję się do tego powołanym, lecz pozwalam sobie w niniejszym artykule na krótki szkic wrażeniowy; zgóry więc proszę Sz. Czytelników o pobłażanie i wyrozumiałość.

13 lutego 1895 roku przejdzie do historji największych dat świata, jako dzień wiekopomny, — w dniu tym bowiem dwaj wielcy Francuzi, bracia Lumiere, dali ludzkości genjalny wynalazek — kinematograf. Jak wszystkie wielkie wynalazki — kinematograf był traktowany w samym zarodku z pewnem lekceważeniem, gdyż widziano w nim jakąś zabawkę dziecinną, nie przypuszczając ani na chwilę jego olbrzymich triumfów i możliwości zawładnięcia światem. Piszący te słowa nie inaczej patrzał 25 lat temu, będąc na pierwszym kinematograficznym pokazie w warszawskiej sali ratuszowej (dawniej aleksandryjskiej) i wtedy już wraz z innymi osadził ten wynalazek, jako rzecz bajeczną nie mogącą mieć żadnego głebszego i praktyczniejszego zastosowania. Bo cóż oglądaliśmy?... jakieś drgające i dygocace febrycznie figurki nieuchwytne w swym wyrazie dla oka, jakieś oddzielne, jakby posiekane — konwulsyjne ruchy, jednem słowem, oglądaliśmy widowisko, któremu trudno dać nazwisko... i nic poza tym.

Minęło parę lat, zapomnieliśmy o tym pokazie, jak o wielu innych panoptikach i hecach jarmarcznych, gdy pewnego poranku, a było to o ile przypomnieć sobie mogę, w roku 1902, zjawia się na bruku warszawskim nowość szumnie nazwana „Illuzionem“. Jakiś przedsiębiorca zagraniczny zjechał do nas, aby nam pokazać już ulepszony nieco kinematograf. Postęp był rzeczywiście dość widoczny, lecz patrzyliśmy na ów „Illuzion“ również z niedowierzaniem i pobłażaniem, ale też i z pewną wiarą już, że może coś z tego da się w przyszłości zrobić.

Wkrótce potem zjawiają się pierwsi pionerowie kinematografji w Warszawie, z Mianowskim na czele, i od tej pory jesteśmy ciągłymi świadkami stałego, choć dość powolnego, postępu i rozwoju tego wiekopomnego wynalazku. Jednak i wtedy — obrazy filmowe wciąż jeszcze drażnią wzrok. Aż zjawia się nareszcie Polak, inż. Prószyński, który genjalnie rozwiązuje problemat postawienia obrazu filmowego na ekranie i od tej pory, przy ciągłych ulepszeniach, doszliśmy do tego, że bez najmniejszego zmęczenia wzroku, możemy po kilka godzin przesiadywać w kinie, patrząc na obrazy, przesuwające się płynnie, bez najmniejszych drgań przed naszem okiem.

Cały świat dziś schyla kornie czoła przed „Wielkim niemową“, który zawładnął umysłami i sercami wszystkich. Cały świat niesie temu „Wielkiemu niemowie“ i rzuca mu pod nogi: największe pióra, najsłynniejsze talenty i olbrzymie kapitały, aby ujrzeć na ekranie prawdę i ułudę, życie i śmierć, piękność i brzydotę, bogactwo i nędzę, wojnę i pokój, tajniki ziemi i morza — słowem wszystko, co podpada pod zmysły wzroku. Ten „Wielki niemowa“ umie przemówić ze szmatu płótna ekranowego do wszystkich, bo i napisami swej treści uczy czytać nawet analfabetów. I wiedza zaprosiła go do pomocy. Ileż to dziś zawdzięcza aparatowi kinematograficznemu botanika, zoologja, mechanika, geologja, astronomja, mineralogja, fizyka, chemja, medycyna, prawo, historja, przemysł, rolnictwo i t. d. i t. d. A wielka wojna europejska, a różne partje polityczne i sekty religijne—czyż nie korzystają z propagandy kinematograficznej? Tak więc widzimy, że kinematograf jest dzisiaj wszechwładnym czynnikiem w życiu ludzkości!...

Spójrzmy teraz nie w przyszłość kina, gdyż tej nie mogę dopatrzeć się końca, lecz w teraźniejszość... I cóż widzimy... setki tysięcy kinoteatrów na świecie, tysiące literatów, piszących dla ekranu, tysiące dzieł literatury wszechświatowej, przerobionych dla filmu, miljony pracowników kinematograficznych, miljardy widzów i setki miljardów kapitału zaangażowanego w tym przemyśle. Rządy i władze komunalne wszystkich państw (niestety oprócz Polski) popierają moralnie i materjalnie kinematografję, jako jeden z najbardziej silnych czynników propagandy i przemysłu światowego. Oto do czego doszedł ten „Wielki niemowa“ po 30 latach swej genialnej działalności. Cześć więc i sława, jego pierwszym wynalazcom, braciom Lumiere!

CENZURA W KINIE.

Nie dziwcie się, że istnieje pierwiastkowa cenzura kinoteatralna. Jest dużo rzeczy na świecie kosztownych a niemniej zbytecznych.

Leo Belmont.

ZDZISŁAW WÓJTOWICZ.

O istotne pojmowanie kinematografji.

Zanim mogła powstać sztuka, musiał powstać instrument, który pozwoliłby duchowi ludzkiemu na wypowiedzenie się i to wypowiedzenie się w sposób uchwytny. Rozwój instrumentu warunkuje powstanie sztuki. Udoskonalenie techniczne musi mieć swój kres, lecz ciągła ewolucja, którą obserwujemy w każdej dziedzinie, pcha wytwórcę do pięcia się we własnym zakresie coraz wyżej i wtedy rodzi się konieczność wprowadzenia nowego pierwiastku do rzeczy, która dotychczas przedstawiała wartość jedynie jako instrument. Ewolucja duchowa, czy

kulturalna, zresztą obojętne jak ją nazwiemy, domaga się, by do produkcji, jeśli to jest możliwe, wprowadzić moment sztuki i przez to rozwinąć donIosłość tego zjawiska na całość życia gromadnego. Decydowanie, czy sztuka może się objawić jedynie przez zakreślony szmat zjawisk, chybiałoby celu, gdyż spostrzegamy, że piętno artystyczne coraz częściej wyciska się na przedmiotach „codziennego użytku", a w przyszłości można się spodziewać, że „artystyczność" zdobędzie sobie większą władzę.

Ludzkość zdobywa stale coraz więcej takich instrumentów, poprzez które może się wypowiadać, spowiadać z tego wszystkiego, co wliczamy do zakresu „wrażeń". Wrażenie, przeżycie, pewne pożądanie subtelności pragnęlibyśmy zindentyfikować, gdy mówimy o konieczności zdobywania nowych form. Tych nowych form zdobywamy coraz więcej, dlatego nie możemy ograniczać się, mówiąc, że dane zjawisko ducha ludzkiego może się uzewnętrznić tylko przy pomocy danego instrumentu. Poczynamy siebie i nasze otoczenie lepiej rozumieć, gdy ta sama ideologja zjawia się w różnych postaciach. Wszechstronność jest dążeniem czasów obecnych, dlatego o jakiejś separacji sztuce „czystej" mówić nie możemy. Nie stoi więc w sprzeczności dążność do zdobywania maksimum „instrumentów" z koniecznością i pędem ewolucji duchowej czy kulturalnej, gdy instrument kształci się i czyni zadość wymaganiom, które mu się stawia. Jednak dzieje się przeciwnie, gdy chcemy instrument sprowadzić do roli nieuszlachetnionej przez prawo wyrażania ducha ludzkiego.

Instrument muzyczny stworzył możliwość sztuki muzycznej, alfabet i naturalny rozwój tego wynalazku warunkował literaturę, rylec rzeźbę, pędzel i farby malarstwo i t. d. Aparat projekcyjny względnie fotograficzny pozwolił na rozwinięcie nowej gałęzi twórczości — sztuki filmowej. Jeślibyśmy ograniczyli rolę aparatu projekcyjnego tylko do wyświetlania zdjęć z natury, czemże wtedy różniłby sie film od fotografji? Zdobycie ruchu dla kliszy było tylko jednym z etapów, po którym nastąpić miał inny, aż wreszcie całkowicie stało się możliwe zjawisko sztuki na filmie. Przyszłość twórczości kinematograficznej, jak to już dziś dokładnie wyczuwamy, uzależniona jest od momentu sztuki, który wypełni luki, powstałe pod wpływem ewolucyjnego rozwoju instrumentu, zwanego aparatem projekcyjnym. Jeśli przyjmiemy, że w zakresie kinematografji w dziale produkcyjnym wypowiedziała się umiejętność ludzka całkowicie, to w dziale twórczym nigdy duchowość ludzka się nie wyczerpie i nie zbraknie tematu. A więc po opanowaniu instrumentu musi przyjść czas na zdobywanie sztuki, dlatego uzależnialiśmy rozwój kinematografji od artyzmu na ekranie.

Polski widz teatralny (mówimy o szerokim ogóle) nie oswoił się jeszcze całkowicie ze zjawiskiem, które stwarza ekran. Zbyt powszechne są wątpliwości w stosunku do kinoteatru, abyśmy przypuszczać mogli, że ekran wkrótce zdobędzie sobie w życiu kulturalnem społeczeństwa polskiego to stanowisko, które mu się należy, a które gdzie indziej od szeregu lat piastuje. Autorytet książki, jak wogóle i słowa drukowanego, w Polsce jest wielki, gdyż książka, druk ma swoją tradycję. Bez tradycji, bez kanonów, które płyną z przeszłości, rzecz nie chwyta ogółu. Dlatego jedni w kinoteatrze szukają rozrywki, inni doszukują się zgorszenia, a większość pozostałych ekran zgoła nic nie interesuje. Mamy utartą ścieżkę, po której depczemy, więc może dlatego nie chcemy dźwignąć kina, aby wydeptanej ścieżki nie porzucać, którą należałoby zastąpić szeroką drogą. Zastanawiający jest rozmach, który obserwujemy u naszego wschodniego sąsiada w sprawach kinematografji, nie chcemy snobistycznie mniemać, że tylko inni nie próżnują, ale to musimy stwierdzić, iż u nas tego rozmachu nie obserwujemy. Coś ma się zmienić, coś się istotnie zmienia, lecz czy się zmienia dostatecznie? Oto pytanie, o które rozbija się przyszłość kinematografji polskiej. Nie nauczyliśmy się jeszcze patrzeć na film, jako nowe mocarstwo, dane do władania duchowi ludzkiemu; na ekranie szukamy areny, sceny lub półscenki, aby zadowolić swój instynkt widowiskowy. Kino — to luksus, przyjemność, lecz nie potrzeba, codzienny podręcznik, samouczek! I czyż dziwić się można, że nie odczuwamy tęsknoty za własnymi filmami, któreby polskość zaczarowały na taśmie kinematograficznej, były podręcznikiem rodzimej przeszłości i wielkim wykładowcą własnej kultury? Nie chodzi nam o rynek zagraniczny, tylko o rynek wewnętrzny, gdyż ideowo on jest dla nas najważniejszy. Wystarcza nam film kosmopolityczny, gdyż nie stać nas na inny, a wreszcie on nie wymaga zejścia z wydeptanych ścieżek.

Jeśli jednak chcemy nasze życie duchowe wzbogacić, to bez filmu obejść się nie zdołamy. Należy więc istotniej pojąć kinematografję, niż to czynimy dotychczas, uszlachetnić instrument, dopuszczajac go do głosu w sprawach życia kulturalnego i społecznego. Trzeba od kinematografji domagać się twórczości, zawsze świeżej, a wtedy ten potężny instrument nie będzie księżycem, lecz słońcem na polskiem niebie życia duchowego.

ROMA PODKOWIECKA.

* * *

Słońce jest jedno? Ziemia też? I tylko tacy zwykli ludzie tu spacerują na padole? Nieprawda, nie. Bo są 2 światy — na antypodach wielkej osi ŻYCIA kryje się jeden — a tam , hen, hen po innej stronie tak strasznie hałasuje drugi.

Nieznośny jest ten drugi świat — to zwykłe szablonowe życie. Ma ono mdły, szary, jednostajny kolor, który przyprawia o zawrót głowy. I ma kształt wielkiej, pękatej kuli, nadetej głupotą i... pustej.

Ktoś wytarł zakatarzony nos... Ktoś chlupie podartemi butami w jesiennem błocie... Dziecko płacze... Żona w konsystorzu zabiła niewiernego męża.... Wszystko krzyczy, robi przeogromny rwetes i nazywa się szumnie Życiem.

A tam, daleko, w krainie „Ideału", hen „poza siódmą górą, rzeką" — jakieś wielkie oczy, szeroko rozwarte, patrzą w dal... Jakieś perwersyjne usta milczą, a jednak mówią tak wiele słów...

Jakieś subtelne rece koją i pieszczą bez szumu...

Cichutko, bez szelestu stąpają rzeźbione nóżki po wyczarowanych kobiercach legendarnego pałacu z bajki... Bez zapachu pachną egzotyczne kwiaty o barwach, wyśnionych w pierwszym śnie miłości... Prawda, Człowieku, jak bardzo zmęczony jesteś brutalnym krzykiem Świata? Prawda, jak ci ciężу głowa, i dziwny tępy ból masz w duszy i jak bardzo nęka cię każdy odgłos podkuwającego buty gwoździa, który dzwoni o bruk ulicy?

O czem marzysz?...

Wyśniony Ciszy Ukojenie niesie Ci — F I L M.

Nasz repertuar

PETEF FILM

Marzec 1925

Sprzedać tanio — to nie sztuka!

Dawać tanio, ale pierwszorzędne filmy — oto nasza zasada!

PETEF FILM

NAJŚWIEŻSZE NOWOŚCI, KTÓRE SIĘ UKAZAŁY W OBECNYM SEZONIE:

PETEF FILM

„NAPIĘTNOWANA“
Reż. G. Fitzmaurice (z Polą Negri)

„TANCERKA HISZPAŃSKA“
Reż. H. Brenon (z Polą Negri)

„KRÓLOWA NIEWOLNIKÓW“
Reż. M. Kertesz (z Marją Korda)

„KARAWANA“
Reż. J. Cruze (z Loïs Wilson)

„ÓSMA ŻONA SINOBRODEGO“
Reż. S. Wood (z Glorją Swanson)

„NOWOCZESNA KOBIETA“
Reż. A. Korda (z Marją Korda)

„SZALONE DZIEWCZĘTA“
Reż. S. Wood (z Glorją Swanson)

„ZAZA“
Reż. A. Dwan (z Glorją Swanson)

„NA PARYSKIM BRUKU“
Reż. H. Brenon (z Polą Negri)

„PRZEMYTNICY Z ELEG. ŚWIATA“
Reż. G. Jacoby (z Bruno Kastnerem)

„TRIUMF“
Reż. C. B. de Mille (z M. Varkony i L. Joy)

„KOBIETA WŚRÓD BESTYJ“
Reż. L. Trimble (z Ireną Rich)

„KRÓLEWSKI KOCHANEK“
Reż. G. Vignola (z Marion Davies)

„NIEBEZPIECZNY WIEK“
Reż. J. M. Stahl (z Levis Stone)

„ŚWIAT i PÓŁŚWIATEK“ (Jedwab i Łachmany)
Reż. R. Oswald (z R. Schünzel i M. Kid)

„ŻÓŁTA HAŃBA“
Reż. G. Melford (z Jaqueline Logan)

Nadeszły nowe kopje:

„TA, KTÓRĄ WYTYKAJĄ PALCAMI"
Reż. S. Wood (z Glorją Swanson)

„SZEIK"
Reż. G. Melford (z R. Valentino)

„WIAROŁOMSTWO"
Reż. A. Korda (z Marją Korda)

„OPINJA i CNOTA"
Reż. W. de Mille (z Bebe Daniels)

„HAZARD"
Reż. M. Kertesz (z Mary Kid)

„ZŁODZIEJ i PANNA"
Reż. G. Fitzmaurice (z Betty Compson)

„OKRĘT ZADŻUMIONYCH"
Reż. I. Villard (z Dorota Dalton)

„HURAGAN"
Reż. J. Cruze (z Teodorem Robertsem)

Repertuar bieżący:

„Bella Donna" z Polą Negri
„Amerykanka" z Glorją Swanson
„Kobieta w złotej klatce" z Glorją Swanson
„Dziecko cyrku" z Jackie Cooganem
„Mały grajek"
„Krew na piasku" z R. Valentino
„Znajoma z ulicy" z Elsie Ferguson
„Romans woltyżerki" z Mary Kid
„Kiedy djabeł śpi" z J. Holtem
„Zakazana miłość" z Bruno Kastnerem
„Dolina milczenia" z Almą Rubens
„Obrońca ludu" z Henny Porten
„Wszystko za pieniądze" z E. Janningsem
„Tragedja lekarza" z Mary Kid
5 filmów po 6 akt. z Fatty Arbucklem
„Wielki turniej miłości" z Betty Compson
„Jeden przeciw trzem" z R. Barthelmessem
„Grzechy Zuzanny" z E. Clayton
„Mecz bokserski" z Carpentier'em
„Gdy kurtyna zapadnie" z Lila Lee
„Kusicielka" z E. Williams
„Zwyciestwo Kobiety" z K. Mac Donald
„Porucznik Douglas" z Douglasem Fairbainks

Józef Rosen.

Przegląd dzieł sztuki kinematograficznej na ekranach warszawskich.

KINO „APOLLO".

CZARNA LU.

(W) Widzieliśmy naszą Polę Negri w różnych rolach, ale dopiero „Czarna Lu" najlepiej nas przekonała. że tej świetnej artystce nietylko role apaszowskie przypadają najbardziej do gustu. W tym filmie gra Pola Negri podwójną rolę: apaszki i kobiety światowej i doprawdy podziwiać trzeba kunszt, który wykazuje, grając równie dobrze oba typy, tak sobie przeciwne.

Rzecz dzieje się w Paryżu. Na tle podejrzanych spelunek apaszowskich rozwija się akcja. Wojna światowa rozpala nietylko instynkta krwiożercze, ale nawet zdolna jest z najpodlejszych kreatur wykrzesać patrjotyzm. Francuski patrjotyzm zrywa się żywiołowo ze spelunki paryskiej i pcha apaszów na front. Po co? Aby uszlachetnić „nieszlachetnych" w kuźnicy wznioślejszych uczuć, czy tylko pozwolić im przejść nową szkołę zbrodni i grabieży? Raczej to drugie, bo wracają apasze, okryci krzyżami waleczności i zasługi, lecz wracają instynktownie do swych ciemnych spelunek, do „zajęć codziennych" w nadziei, że dawne winy będą im zapomniane. W mroku suteryn, jak mroczne życie wyrzutka społeczeństwa. rozpoczyna się nowa serja nadużyć, przerwana chwilą entuzjazmu, porywem patrjotycznych uczuć. W spelunce zbierają się „starzy znajomi", zdziczali i wyzuci z instynktów humanitarnych, tylko do tego grona dostaje się jedna istota, którą stary tryb życia ciągnie, lecz ciągnie tylko „owczym pędem", który może być zahamowany, gdy przyjdzie zorjentowanie się. Tą osobą jest „Czarna Lu", pierwsza wśród apaszek, ale i najgorętsza zwolenniczka haseł narodowych podczas walk o całość Francji. Przyszła ze świata do spelunki po to. aby zestawić życie „uczciwego świata" ze swiatem wyrzutków społecznych. W pewnej chwili spostrzega, że ten ceremonjalny świat, który obwarował się mocą kanonów, który błyskotliwemi frazesami niejedno kłamstwo zastawia i miłym uśmiechem niejedną podłość zasłania, więc wzgardza nim. Lecz także musi poznać świat ten, który dla niej miał urok, bo w jego otoczeniu spędziła lata i doń przywykła, jak przywyka dziecko do matki. Przez swe uszlachetnione poczucie dobra i podłości rozeznaje, że ten jej umiłowany świat goni tylko za złotem, użyciem, który nie zna żadnych nakazów etycznych, krom bogactwo i narkotyk w tej lub w innej formie. Więc porzuca ten świat i tamtym gardzić musiałaby, gdyby... gdyby nie jeden szlachetny, który wyrósł ponad ogół.

Taką rozpiętość uczucia musiała Pola Negri ujawnić, aby wywiązać się z roli i nad podziw wszystko potrafił wydobyć jej talent. Rozkoszna swawola, patrjotyczny entuzjazm, wola czynu, chęć uszlachetnienia, „zew krwi" i policzek wymierzony koterji — oto skala napięć uczuciowych, oto poszczególne role, które zagrała po mistrzowsku Pola Negri. A to trzeba dodać, że grała w ten sposób. że wyczuć można było jej polski temperament, choć go przytłaczało tło paryskie. Dużo rzeczy i nastrojów było nam znanych, choć francuska zewnetrzność je tłumiła. A inni? Po co mówić o innych, gdy gra Pola Negri? (Własność „Petef").

KINO „ŚWIATOWID".

PRAWO MIŁOŚCI.

W krajach, nietkniętych stopą cywilizacji, istnieją odwieczne prawa, którym plemiona tam zamieszkujące poddają się bez zastrzeżeń.

Plemię tatrskie Kingizowie, zamieszkałe w zakątku Azji, rządziło się prawem koranu, oraz prawami, uświęconemi przez tradycję.

Takim prawem, dość bezlitosnem, było, że wierzyciel miał możność swemu dłużnikowi zabrać nietylko cały majątek, ale i jego samego wystawić na sprzedaż, pozbawiając go znaku szlachectwa, turbanu.

Stary Osman miał nieszczęście zadłużyć się u lichwiarza (i tam tacy bywają) Ali'ego, który zaproponował zanulowanie należności wzamian za oddanie mu za żonę córki, Sahande (Dorothy Dalton). Ponieważ ojciec nie chce narażać swej jedynaczki na przymusowe pożycie ze starym, wstrętnym sknerą, „tranzakcja" nie dochodzi do skutku.

Natenczas biedny Osman wystawiony zostaje na sprzedaż. Sahande, dowiedziawszy się o hańbie czekającej jej ojca, przyrzeka wyjść zamąż za tego, który zapłaci dług ojca.

Młody zawadjaka wioskowy, Yanku (T Kozłów), którego łączyło z Sahande uczucie miłości, pragnie za wszelką cenę nie dopuścić do tego, by jego synogarlica dostała się w śliskie łapy starego jastrzębia, Aliego.

Na nic to się nie zda, gdyż brak złota stoi na przeszkodzie jego pięknym a szczytnym zamiarom.

O dzień drogi od osady tatarskiej obozowali cyganie, wódz których, Costa (Charles de Roche) wybrał się w odwiedziny do swych przygodnych sąsiadów. Traf chciał, że przyjeżdża w chwili, gdy Sahande wyczekuje zbawcy ojca, a swego przyszłego pana i władcy

Rozpoczyna się licytacja między Costą a Alim, zwycięzcą z której wyszedł wódz cygański.

Po zapłaceniu pokaźnej kwoty, Sahande staje się prawą własnością Costy, który zawozi ją do swego obozowiska.

Yanku obiecuje zemstę i odbicie branki.

Krnąbrna i nieposłuszna Sahande wyczekuje tylko chwili, by uciec od swego siłą jej poślubionego małżonka

Odwaga, zręczność i szlachetność jego poczyna jej jednak imponować i, gdy Yanku pragnie użyć podstępu.

by ją wykraść, odrzuca propozycję tę ze wstrętem, żądając równej walki o siebie.

Budzi się w niej pierwotna kobieta, której do uczuć przemówi w pierwszej mierze siłą męską.

Pragnie więc o siebie walki, ale walki równej, dlatego budzi się w niej nienawiść do Yanku, gdy ten na czele hordy tatarskiej napada na Costę i uprowadza go.

Miłość ma swe prawa, którym podporządkowuje się Sahande. Werbuje oddział cyganów, który pod jej przewodnictwem uwalnia swego wodza.

Prawu miłości staje się zadość. Sahande uznaje w swym mężu, nietylko pana, który ją kupił, ale i kochanka, któremu oddaje się w opiekę.

Dorothy Dalton, jako Sahande, dała świetny typ nieokiełzanej, dumnej dziewczyny tatarskiej. Buta jej i impet imponują, a odwaga i energja emocjonują.

Doskonałym księciem cygańskim był Charles de Roche, zalety jego charakteru przedstawiły typ ten w najlepszem świetle, przeciwstawiając go tchórzostwu i degeneracji duchowej Tatarów.

Jeżeli Yanku w pierwszej cześci filmu był dla nas sympatycznym, w następnych zrażał nas swą chytrością i podstępem, przy braku męskiej odwagi i otwartości.

Kreacja jego nie odpowiadała rzeczywistości. Młodzieniec tatarski w jego interpretacji był więcej kozakiem dońskim w typowej „papachie", tańczącym zamaszyście „kamaryńskawo".

(Własność: „Jarfilm").

KINO „KOMEDJA".

K. K. K.

(N.) Film amerykański. Niestety tylko dla tego, że występują w nim aktorzy amerykańscy. Pozatem ani technika zdjęć, ani scenarjusz, ani wysokość przeciętnych nawet filmów amerykańskich. Zamiast tępa i skrótowości — męczące wygrywanie momentów; zamiast ekspresji — gadulstwo.....

I napisy.... Nieprzebrane mnóstwo napisów... Chwilami odnosi się wrażenie, że znikną obrazy, a zostaną tylko napisy.... A treść?

Młody człowiek, korzystając z wyjazdu swej prawowitej małżonki, zgrywa się w karty w salonie pewnej podejrzanej konduity damy i wystawia czek na 100 tysięcy dolarów. Żona wraca. Po całym szeregu rozmów z mężem postanawia go uratować, przybywa więc do salonu owej damy i po całym ciągu nader naiwnych perypetji, popełnia kradzież i zwraca mężowi czek, ku ogólnej uciesze publiczności, że film się wreszcie skończył.

Nawet fascynująca uroda Nity Naldi nie zdołała uczynić filmu mniej nudnym. Nad program kino „Komedja" wystawiło dwuaktówkę „sportową" — „Igrzyska Olimpijskie w starożytności".

Publiczność stanęła wobec dylematu, co gorsze: nudny film sportowy, czy kiepski dramat. Z dwojga złego wybrano to mniejsze, bo tylko dwuaktowe głupstwo.

(Własność „Peters").

KINO „ROCOCO".

NAJPIĘKNIEJSZA KOBIETA ŚWIATA.

(W.) Tyle mamy pięknych kobiet na świecie, a szczególnie pięknych gwiazd filmowych, że trzeba mieć dużo odwagi, aby jedną wybrać na najpiękniejszą. Już stary Homer i myty greckie pouczają, jak ryzykownie jednej pięknej kobiecie dawać palmę pierwszeństwa, ale nie będziemy nowej wojny trojańskiej oczekiwać, zwłaszcza, że wybór padł na Lee Parry. A więc najpiękniejsza kobieta świata w filmie pod tym tytułem! A więc nowoczesna Helena, o którą pod murami Troi lat dzisiątek dzielni mężowie kruszyli oręż, aż wreszcie sławny koń skruszył mur i zemsta się dokonała? Nie! Mężowie nie kruszą oręża, ni dzielnych piersi nie wystawiają przeciw grotom, lecz... XX wiek z całym aparatem konwenansu, z podróżą przedślubną, wyrzekaniem się dla „szczęścia drugich", z filantropją, która na strunach uczucia gra dzikie jazz - bandy, aż..... lawa, ziejąca z wulkanu, nie zrujnuje domostwa uwielbianej, filiżanka się nie stłucze, lub tchórzostwo zbyt wyraźnie nie wdepcze na pięty Amora.

Giełda dzisiejszego życia — to giełda złota i... pośpiechu. Kto pierwszy, ten lepszy, to kupno, za które podobno można płacić nawet tylko dobrymi uczynkami. Złoto, które może urządzić licytacje na najpiekniejsze kobiety, w tej sztuce przychodzi do głosu. Złoto odkrywa najpiękniejszą. Czyż jest w tem coś dziwnego, że skoro się znalazła najpiękniejsza, także znalazło się tylko dwóch wielbicieli, no i oczywiście nietylko wielbicieli....., ale i pretendentów do pięknej rączki. Pośpiech cechuje nasze obecne życie, więc i bohaterowie się śpieszą. Ale cóż? W grę wchodzi ta piękna, wycackana filantropja, którą ochoczo się filmuje, bo stwarza możliwość urozmaiconej akcji. Więc ta filantropja pozwala przebywać nam wraz z bohaterami obrazu Alpy i zamiecie górskie podziwiać. Wreszcie jesteśmy na wielkim turnieju piękności. Cóż bardziej prostego a tak dekoratywnego, jak turniej balowy przy akompanjamencie murzyńskich bębnów i fujarek, na tle gobelinów, utkanych z barwnych strojów niewieścich i czarnych sylwetek panów? Zabawa wre..... najpiękniejsza zwycięża w turniejowych szrankach i... mdleje.

Potem podróż przedślubna, filiżanka się tłucze, wulkan wybucha, dom się wali, dziecko zostaje się wśród palących się rumowisk, ona je chce ratować, mdleje, wreszcie on zwycięża żywioł i z paszczy wynosi ukochaną i dziecko, które oddaje ojcu. A jak się sztuka kończy? Któż nie odgadnie? Wybawiciel otrzymuje rączkę ukochanej, a razem z nią i właścicielkę. Po kataklizmie w naturze następuje sielanka w sztuce. Oto „Najpiękniejsza kobieta świata". Homer dzisiejszych czasów napisał scenarjusz, a piękna „Helena" zagrała swą rolę, jak przystało na dzisiejszą kobietę. Lee Parry była jedwabisto piękna, była pięknie czuła i kochająca i była pozbawiona tej szorstkości, co to łożnicą małżeńską identyfikuje z miłością. Lee Parry była najpiękniejszą kobietą dzisiejszego świata i dlatego tyle poklasku otrzymuje i tak sobie zaskarbia widza, że chętnie oglądać będzie film choćby w nim grała rolę najbrzydszej kobiety. Dziękujemy więc za współczesną „Iljadę", a Lee Parry za nowoczesną Helenę!

(Własność: Lechfilma").

KINO „PALACE".

PORTJER HOTELU „ATLANTIC".

Wszystkich, którzy mają jeszcze wątpliwość co do istotnego posłannictwa kina, wszystkich, którzy chcieliby obniżyć wartość kina, jako sztuki, wszystkich, którzy w kinematografji współczesnej widzą tylko odmianę „circenses" rzymskich, czy jeszcze jedną edycję romansu kryminalnego, wszystkich malkontentów kina, należy posłać na film o Panu Portjerze Hotelu „Atlantic", a wszelkie ich wątpliwości zniknął, wobec potęgi argumentu, jakim jest ten film.

Historja portjera hotelu „Atlantic" przypomina zarówno tematycznie, jak i nastrojowo nieśmiertelne opowiadanie pisarza rosyjskiego Gogola o szynelu Pana Akakja Akakjewicza, urzędnika VII kategorji, w jednem z ministerstw. Jak tam, tak i tu, brak pierwiastku erotycznego, jak tam — tak i tu jest bohaterem właściwie nie człowiek, a mundur, a treścią — rozpacz, z powodu straty tej oznaki swego dostojeństwa.

W gwarnem i wielkiem mieście, w pierwszorzędnym



Czysta sztuka kinowa bodajże nigdy w filmach niemieckich z taką siłą nie przemówiła, jak tutaj. Smutne dzieje dumnego portjera hotelu „Atlantic", oddane zostały z tak przekonywującą siłą, głębia psychologiczna tragedji ludzi małych i spraw drobnych oddana z taką prawdą artystyczną i z taką bezpośredniością, że bardzo niewiele arcydzieł literatury wywołują wrażenie równie silne, jak ten film.

„Atlantic Hotelu" spędza dzień cały przy pracy stary portjer, obnoszący z dumą swój mundur ze srebrnymi guzami. A po pracy udawał się portjer do domu, gdzie traktowany był jako persona grata przez, będąca w przededniu ślubu, siostrzenicę swoją i sąsiadki.

Aż pewnego dnia u wejścia hotelowego stanął nowy portjer, zaś dawny przeniesiony zostaje do umywalni. Upokorzona duma i rozpacz, żal i ból — wszystko się

splata w cichą tragedję nieszczęśliwego starca, a obok tego wstyd, wstyd pokazania się na ślubie siostrzenicy bez symbolu władzy-liberji.

W nocy wyjmuje Portjer hotelu „Atlantic" liberję z szafy i udaje się na wesele.

Nazajutrz rodzina dowiaduje się o degradacji Pana Portjera i wypędza go z mieszkania.

Wnocy w umywalni hotelu „Atlantic", wtuleni w kąt płaczą dwaj ludzie, a raczej dwa strzępy człowieka, portjer oraz dozorca hotelu „Atlantic"....

„I na tem mogłaby się skończyć historja dumnego portjera hotelu „Atlantic", gdyby autor scenarjusza nie ulitował się nad nim i nie dorobił zakończenia, jakie, niestety, nigdy w życiu się nie zdarza" — głosi napis i następuje epilog, w którym wszystko kończy się jasno i pogodnie, a dawny służący i stróż nocny stają się multimiljarderami.

Ta nader nieskomplikowana fabuła jest kanwą, na której wyrasta twórcza praca realizatora Murnaua i geniusz aktorski Emila Janingsa.

Reżyser wzniósł się na wyżyny, rzadko w kinematografji spotykane; żadnych zbędnych rzeczy, każdy obraz mówił i niepotrzebne były żadne komentarze (podobno film ten szedł w Berlinie bez żadnego napisu). Umiarkowany ekspresjonizm i deformacja podkreślały w sposób bezpośredni, a nader silny, symbolikę rzeczy i osób.

Obok „Nocnej Ekskapady" i „Fantoma" jest to największe arcydzieło Murnaua i w zakresie filmu psychologicznego jest „Portjer" najbardziej skończonem arcydziełem z pomiędzy, oglądanych w ciągu lat ostatnich.

A Janings? Niema poprostu takich superlatywów, któreby dostatecznie określiły grę tego Tytana filmu. Janings potrafił wstrząsnąć słuchacza, zajrzeć w duszę każdemu i, jak wyrafinowany muzyk, zagrał na strunach naszych serc pieśń swoją, wyczarował postać starego Portjera tak plastyczną, tak silną, arcyludzkim bólem cierpiącą, że długo w pamięci naszej żyć będzie stary dobry pan w liberji, częstujący dzieci cukierkami i płaczący w ukryciu nad smutną dolą swej starości.

(Wł. „Sfinks").

KINO „PAN".

OFIARA ZMYSŁÓW.

(W) Tytuł zapowiadał rzecz, w którą słowo: drastyczność byłoby wielokrotnie wplecione. Obraz jednak sprawił miłą niespodziankę. Nie było nic z tego, coby zasługiwało na miano drastyczności. Ale nietylko to. Tam, gdzie wchodzą w grę zmysły, zawsze mamy do czynienia z czemś, co ma wspólność z żywiołem, z żywiołowością. Film ten i pod tym względem zawodzi. Akcja toczy się wolno, spokojnie, aż nadto spokojnie, tylko w nielicznych momentach przyjmuje ostrzejszy charakter, ale i te momenty wnet giną, a zostaje się spokój i tylko spokój.

Nie można twierdzić, ze akcja do tego spokoju usposabia, ale gra głównych wykonawców, a przedewszystkiem Andre Nox'a i Blanche Montel'i. Grają oni subtelnie, szczególnie Andre Nox, że nawet sceny w których nie grzeszyłaby zbytnia wybuchowość, rozgrywają się tylko przez subtelną mimikę. Obserwowaliśmy dość często, że ruchy artystów filmowych pod wpływem konieczności uzewnętrzniania emocji, stawały się przez pewien sposób, właściwy wielu artystom, szablonowe. Andre Nox gra spokojnie. Na jego wysoce inteligentnej twarzy rysują się drobne lub większe łuki, które uwypuklają stopień emocji artysty, a często tylko skurcz powiek lub brwi aż nadto dobrze podkreśla nastrój i udział grającego w koncercie uczucia.

Gra artysty nadała spokoju całej akcji. Jakaż to akcja, którą tak potrafił opanować artysta? „On", „ona" i „ten trzeci" zaczynają batalję uczuciową. „Ona" oczywiście pokochuje „tego trzeciego" i czuje, że zostaje przez niego matką. „On" dowiaduje się o zdradzie swej żony (czyż w tym momencie nie byłby gdzieindziej nieodzowny atak „ruchów", „gestów", całej zwierzęcości ludzkiej?), nie zrywa z nią, lecz pozwala jej mieszkać pod wspólnym dachem. Ale w tym czasie zakochuje się i „on", zaczyna na jawie śnić, chce być szczęśliwy i jest nim. Każde szczęście jednak ma swój kres: kochanka rodzi mu syna i umiera; w tym samym dniu rodzi i żona syna, którego ojcem jest „ten trzeci". Dzieci się wychowują, jedno u rodziców, drugie u ludzi, lecz pod baczną opieką rzekomego ojca. Przyszedł jednak dzień, że „on" uznał za konieczne sprowadzenie i tego drugiego dziecka do domu. Oboje darowują sobie winy i zaczyna się nowe życie, coprawda nie zakrawa ono na sielankę, ale rokuje spokój w pożyciu małżeńskiem.

Ten pierwiastek spokoju, który się zjawia w końcu akcji, dominuje jednak podczas całej sztuki i to mogło dać asumpt do miana „sztuki psychologicznej". W jakiej jednak sztuce, psychologji nie ma? „Ofiara zmysłów" jest sztuką psychologiczną w tym stopniu, jak każda inna sztuka, lecz jest za to gra, którą nazwać można psychologiczną, dlatego tak wspaniale odczuwa się te różne nastroje uczuciowe, począwszy od najsubtelniejszej radości dziecka aż do rozpaczy..... człowieka.

(Własność: „Enhafilm").

KINO „NOWY I PAN".

TRAGEDJA DOMU HABSBURGÓW.

C. k. dom Habsburgów przeżywał szereg tragedji, dążących współmiernie do poderwania autorytetu dynastji. Nieszczęśliwemu cesarzowi Franciszkowi - Józefowi danem było przeżyć śmierć najukochańszego syna, następcy tronu, Rudolfa, następnie zabójstwo w Serajewie drugiego następcy, Franciszka - Ferdynanda.

Rodzinę Habsburgów prześladowało jakieś złe fatum, mszczące się widocznie za jakieś dawne przewinienia przodków.

Film „Tragedja domu Habsburgów" wziął sobie za zadanie oświetlenie jednego wypadku z tej epopei nieszczęść: miłość arcyksięcia Rudolfa (Koloman Żatony) i bar. Marji Vecera (Marja Corda).

Tragedją panujących jest niemożność pójścia za głosem serca, konieczność unikania „mezaljansów". Znaną powszechnie jest historja arcyksięcia Rudolfa, pragnącego wyzwolić się z pod przesądów najdostojniejszej rodziny, dążącego do zaślubienia wbrew woli cesarza (Emil Fenyvessy) — swej ukochanej.

Nie pomagają ani perswazje ojca, że cesarzowi wolno jedną tylko miłość żywić w sercu: miłość ku swemu ludowi, ani prośby, ubóstwianej przez arcyksięcia, matki, cesarzowej Elżbiety (Matylda Sussin).

W najbliższym czasie ukaże się głośne arcydzieło francuskie

Świt. Dzień. Noc.

Wstrząsający dramat psychologiczny młodej dziewczyny

w 6 AKTACH

W realizacji słynnego J. Guarino.

W rolach głównych:

Przepiękna gwiazda ekranów francuskich Josyane, zwana francuską Mary Pickford, znakomity Van Daele oraz cudowny pies Peluche

TOWARZYSTWO FILMOWE

EXCELSIORFILM

WARSZAWA, Moniuszki 2, tel. 252-64.

LWÓW

3 Maja 12. tel. 3-13. 12-25.

KRAKÓW

Rynek Główny 10.

POLSKA SPÓŁKA AKCYJNA

Zarząd i Biuro Wynajmu
WARSZAWA
ul. Sienkiewicza № 12.
Telefon: **45-54, 98-83.**
Adr. telegr.: „POLFILMA".

Wytwórnia i Laboratorjum
WARSZAWA
Wolska № 42.
Telefon № **17-83.**
KONTO P. K. O. **9444.**

„POD BICZEM DESPOTY"

z GLORJĄ SWANSON.

„BISKRA"

z DOROTHY DALTON.

„PRZYGODY MIŁOSNE LADY RINTOUL"

z BETTY COMPSON.

Polska Agencja Wytwórczo-Filmowa

„PAW - FILM“

WARSZAWA

Marszałkowska 94. Tel. 187-01, 187-02.

które gwarantują **2 NAZWISKA** rekord powodzenia

JACKIE COOGAN

w najnowszej i najświetniejszej swej kreacji p. t.

„ROBINSON KRUZOE"

i bogini tłumów

MAE MURRAY

w najlepszej i najświetniejszej swej kreacji p.t,

„MIŁOŚĆ czy KORONA“

Romantyczne przygody Władczyni Jazzmanji.

Jedynie ten film został jednogłośnie uznany przez całą prasę zagraniczną za najlepszy, najwybitniejszy i najbardziej kasowy szlagier dzięki wyjątkowo udatnej roli niezrównanej MAE MURRAY oraz niebywałemu przepychowi wystawy.

W ten sposób film ten zaćmił wszystkie dotychczasowe i przyszłe kreacje.

ELLEN RICHTER

w obrazie pr...ukcji 19256 r.

LOT NAOKOŁO ŚWIATA

Genewa — PARYŻ — Pustynia Libijska — Piramidy Cheopsa — Sfinks — Morze Czerwone — Colombo — Ceylon — ...skie — Archipelag Malajski — Indje Wschodnie — Singapor — Wyspy Sund — Chiny — S. Francisko — New-Jork — Wyspy Azorskie

CUD PIĘKNOŚCI

MARION DAVIES

„JA JESTEM DZIEWCZYNĄ".

Film, który w Ameryce zdobył drugie miejsce.

LUX WESTI

WARSZAWA, Jasna 22.

Tel. 23..., 238-89.



BLASCO IBANEZA

AUTORA „4 rech JEŹDŹCÓW" Apokalipsy i „Krwi na piasku"

„ŚWIAT BEZ KOBIET".

ALMA RUBENS

Lionel Barrymore



JACKIE COOGAN w najnows... obrazie „CHŁOPIEC z FLANDRJI"

Szlachetna miłość ma swe prawa, którym podporządkować się muszą wszelkie rozumowania zdrowego rozsądku.

Arcyksiążę Rudolf nie rezygnuje więc ze swego zamiaru, pomimo podjęcia przez cesarza energicznych kroków, zmierzających do wybicia mu z głowy tej „fantazji".

Aryksiążę woli wyzbyć się znaku swego dostojeństwa, szpady, niż zgodzić się na nieuczciwe postępowanie wobec swej ukochanej. Energji ojca — przeciwstawia swą dumę i miłość.

W owych czasach wśród wyższych oficerów austrjackich zawiązuje się spisek, mający na celu reformę panujących na dworze konserwatywnych stosunków. Na czele spisku stają arcyksiążęta Jan Piotr i Jerzy Ferdynand, którzy wystawiają kandydaturę Rudolfa na stanowisko przyszłego władcy monarchji austro-węgierskiej.

Arcyksiążę Rudolf, zrażony postępowaniem Franciszka-Józefa, zgadza się na plany, wysunięte przez zakonspirowanych oficerów. W czasie balu dworskiego ma nastąpić zamach stanu. Wszystko jest gotowe do przeprowadzenia zamierzonego planu. Garnizon wiedeński wypowiada się za nowym monarchą, wyczekuje więc tylko hasła, by rozpocząć marsz na cesarski Burg.

W ostatniej chwili, dzięki radcy Navratil'owi (F. v. Alten) i generalnemu adjutantowi cesarza, baronowi Korfowi (Fr. Kayssler) spisek zostaje odkryty i zamiar zdetronizowania Franciszka Józefa spełza na niczem.

Adherenci barona Korfa znajdują przygotowany przez spiskowców akt abdykacji cesarza oraz podpisane przez arcyksięcia Rudolfa orędzie do ludów monarchji, zapowiadające nowe rządy w państwie.

Arcyksiążę Rudolf, skompromitowany, opuszcza wraz z Marją Vecera podwoje Burgu Cesarskiego i udaje się do swego zamku Mayerling.

Tu odgrywa się ostatni akt tragedji nieszczęśliwej miłości, która nie potrafiła uzyskać najwyższej sankcji monarszej oraz dworu.

Arcyksiążę Rudolf, nie mając już siły walczyć z przeciwieństwami losu, popełnia samobójstwo.

Ubóstwiająca go baronówna Marja, która przypuszczała, iż z chwilą opuszczenia murów Wiednia, zaczną się dla niej dnie tak pożądanego spokoju, niezakłóconego żadnymi intrygami i podstępami dworskimi, z przerażeniem widzi walący się gmach marzeń.

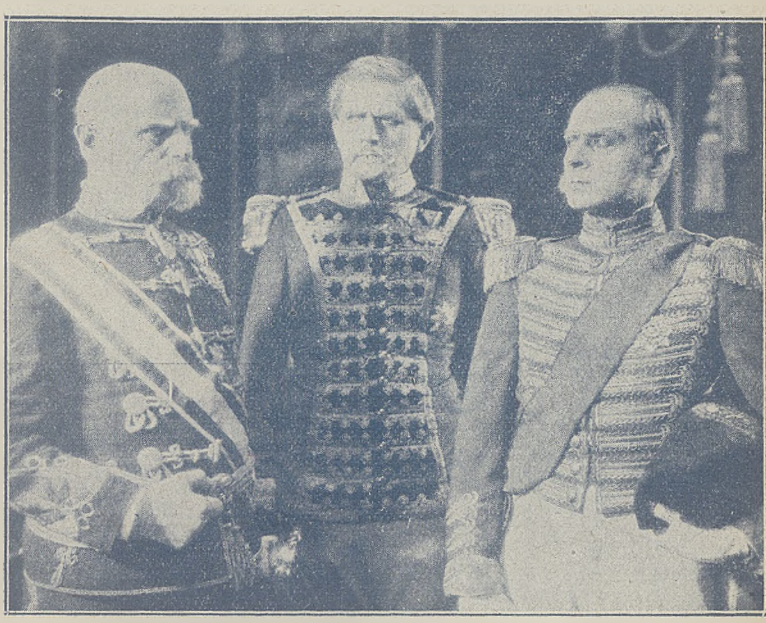
Z rezygnacją sięga po brauning i oto kochankowie, którym nie danem było połączyć się na ziemi, miłość swą przenoszą do tego innego, lepszego świata.

Reżyser Aleksander Korda ponosi wielkie zasługi za dokładne odtworzenie nietylko scen zbiorowych w pałacu (imponującem specjalne było cercle dyplomatyczne w czasie balu dworskiego), wspaniałych komnat monarszych Schönbrunnu, ale i za wierną kopję czołowych postaci filmu. Sędziwa, zorana nieszczęściami, twarz Franciszka Józefa zdawała się, jak żywa, przemawiać do nas z ekranu. P. Emil Fenyvessy dał kreację, wysuwającą go na czoło artystów światowych.

Cesarz w jego interpretacji był doskonałym portretem obarczonego wiekiem i przeżyciami, srogiego, acz w duszy pobłażliwego i wyrozumiałego ojca.

Na specjalne wyróżnienie i uznanie zasługuje gra p. Marji Korda, która umiała być czułą kochanką i dzielną bojowniczką o dobro zakonspirowanej grupy zwolenników arc. Rudolfa.

Piękna jej twarzyczka w obramowaniu złocistych włosów, wzbudzała wielką sympatję, a perypetje, zwią-



zane z prześladowaniem jej przez konfidentów policji napełniały serca widzów litością i współczuciem. P. Koloman Zatony doskonale odtworzył typ szlachetnego, lecz nie bardzo stanowczego, arcyksięcia Rudolfa.

Nie cechowała go ani męska stanowczość, ani silna wola.

Brak tych zalet wynagrodził złote serce oraz duma.

Wszystkie inne osoby, przyjmujące udział w tym potężnym filmie — były doskonale dostrojone do całości oraz do tła epoki.

„Tragedja domu Habsburgów" ze względu na grę artystów i świetną inscenizację należy do najlepszych filmów sezonu.

(Własność „Glorja").

KINO: „PALACE".

NOCE DEKAMERONA.

Pierwszy film, w którym niemieccy i angielscy artyści stanęli obok siebie, by wespół stworzyć istny koncert gry, doprowadzonej do perfekcji, dzięki nad wyraz starannej reżyserji.

Fabuła przeciwstawia sobie dwa światy: muzułmański i chrześcijański z okresu wojen krzyżowych.

Widzimy więc Damaszek, w którym rządzi sułtan (Werner Krauss) wraz z synem Saladinem (Lionel Barrymore), najmężniejszym rycerzem wschodu; jesteśmy świadkami szykowania się Wenecjan do wojny z „niewiernymi". Na czele garstki zapaleńców staje dzielny Torello (Bernhard Götzke) oraz typowy uwodziciel, z okresu boccaciowskiego „Dekamerona" — hrabia Riccardo.

Rycerze ci pozostawili w Wenecji swe żony, pierwszy — świętobliwą Monnę Teodorę (Xenia Desni), zwana „cnotliwym kwiatuszkiem Wenecji", drugi — pełną wyrafinowania i chęci cudzołóstwa, Monnę Violantę (Hanna Ralph, znana z roli Brunhildy w „Nibelungach")

Akcja toczy się dokoła próby zbrukania przez niecnego Riciardo cnoty Teodory oraz znalezionej przez mnichów nieznajomej topielicy, wyrzuconej przez fale morza, która okazała się córką króla Algarwy (Albert Steinrück), Perditą (Joy Duke).

W obronie tej ostatniej staje szlachetny Saladyn, który zgoła nie przeczuwa, że Perdita przeznaczoną mu jest przez ojca i sprzymierzonego z nim króla, Algarwy.

sku. Nawybitniejsi artyści niemieccy i angielscy zostali zaangażowani do „Nocy Dekamerona“. Że wywiązali się oni z zadania swego po mistrzowsku zbytecznem zdaje się byłoby dodawać. Nazwiska takie, jak Albert Steinrück, Bernhard Götzke, Lionel Barrymore, Joy Duke i Xenia Desni nie wymagają doprawdy komentarzy.

Mniejszą rolę nieco kreował Werner Kraus, ale i w tych nielicznych scenach, w których ukazywał się naszym zachwyconym oczom, był sobą: niedoścignioną postacią charakterystyczną. Z wielką ciekawością obserwowaliśmy doskonałe „zgranie“ się atrystów niemieckich i angielskich. Dowiedli oni, że sztuka, a specjalnie sztuka kinematograficzna, jest międzynarodową, jest po za waśniami narodowemi i politycznemi.

Reżyserja p. Herberta Wilcoxa obmyślona starannie i wykonana precyzyjnie. Inscenizacja (sceny z tajemniczego dla nas wschodu oraz na placu Wenecji, w czasie wystawienia pod pręgierz monny Teodory) doskonale dostrojona do tła epoki średniowiecza.

(Własn. „Sfinks“).

KINO „KOMEDJA“.

ANNA CHRISTIE.

(T.) „Anna Christie“—jest to inscenizacja głośnej powieści Eugenjusza O'Neilla, przerobionej wcześniej już do teatru, i granej z wielkiem powodzeniem na scenach Ameryki i Europy. „Anna Chriestie“ prawdopodobnie ukaże się w tym sezonie w jednym z teatrów Szyfmana.

Rzecz oczywista, że główne walory „Anny Christie“ spoczywają w słowie i koncepcji ideowej utworu.

Przetopić taki utwór literatury w tyglu kina było rzeczą nie łatwą. Dlatego też reżyserję tego filmu powierzono nie byle komu — Thomasowi Ince'owi.

Ince, którego najlepsze filmy nie są Warszawie znane, zmarł, jak wiadomo, ubiegłego roku. Zgon jego był uważany za wielką stratę dla sztuki kinematograficznej.



„Anna Christie“ ten ostatni twór „wieszcza“ ekranu nie dał jednak w zupełności pojęcia o genjuszu Ince'a. Znać tam lwi pazur mistrza szczególnie w doskonale plastycznej charakterystyce filmowej bohaterów.

Blanka Sweet kreuje rolę upadłej dziewczyny z przejmującym tragizmem; jej zbolała twarz więcej mówi o przebytych cierpieniach, niż djalogi, które, niestety są potrzebne, ba konieczne. Taka już struktura utworu.

Świetnym partnerem jej jest William Russel w roli marynarza.

.....Nie jedna kobieta łzę uroniła na tym filmie.

(Wł. Lux — West).

KINO „WODEWIL".

DON JUAN.

(T.) Don Juan — król uwodzicieli, którego ofiarą padły 1003 kobiety, ów zbrodniczy heros, krwawy młot na młode dziewczęta, który zdobywał białogłowy samą siła fascynującego uroku i magnetycznej piękności, brał je wdziękiem, szalonym wigorem męskim i romantyczną zmysłowością; — ten zachłanny łowca upojeń miłosnych, trawiony nienasyconą gorączką wyuzdanych zmysłów, tajemniczy kochanek arystokratek, które ukrywały go przed zazdrosnem okiem mężów, Don Juan, którego zasada brzmiała: „Żony, dziewczęta, księżniczki, westalki czy służące, żadna z was nie zasługuje więcej, niż na jedną noc miłości". — ta mityczna pełna grozy i legendarnej upiorności postać została zrealizowana w filmie przez francuską wytwórnię „Gaumont" w inscenizacji Marcel L'Herbiera. W roli tytułowej występuje Jaque Catelain, znany w Warszawie z obrazów: „Koenigsmark" i „Zalotny książę". „Don Juan" (Don Juan et Faust) uznany został w Paryżu za jeden z najlepszych filmów 1924 roku. (Własność: „Kolos").

KINO „STYLOWY".

BIAŁA SIOSTRA.

Filmy amerykańskie mają to do siebie, że wolą grać na instynktach ludzkich jakiś wyuzdanym szałem, dziką perwersją oraz szalonym rozmachem, niż łagodnem uczuciem, spokojem i ciszą.

Nic w tem dziwnego; praktyczni Yankesi nie odznaczają się zbytnim sentymentem, ani czułością. Pragną widzieć raczej potęgę rozszalałych żywiołów, dziką nieokiełzaną, pełnej wyuzdanej chuci, miłość divy kabaretowej, niż ciche poświęcanie i oddanie się losowi „białej siostry".

Rzadko więc oglądamy filmy amerykańskie, które posiadają tendencję miłości braterskiej oraz poświęcenia.

„Biała Siostra" należy do kategorji tych nielicznych filmów amerykańskich, które łagodnością i spokojem ducha przemawiają do widza.

Staje się to zrozumiałem, gdy się zważy, że rolę „białej siostry" kreuje Liljana Gish.

Artystka ta posiada tyle nieziemskiego wprost uroku i wdzięku, taką gamę uczuć potrafi uwydatnić w jednem spojrzeniu, że widz zapomina o innych osobach, przyjmujących udział w filmie, a skupia się w śledzeniu gry jej uroczej twarzyczki.

„Biała Siostra" jest typem filmu, po obejrzeniu którego widz czuje się podniesionym na duchu, czuje się lepszym i zdolnym do poświęceń.

Filmytakie są bezprzecznie umoralniające i uszlachetniające. W dzisiejszych powojennych, zmaterjalizowanych czasach filmy takie działają, jak orzeźwiający ozon.

Po burzy pragnie się ciszy, po odurzającym haszyszu — spokoju. Do ról takich, odpowiednich dla artystek, które spojrzeniem, lub ruchem ręki uspokoić mogą wezbrane fale dzikiej namiętności, ukoić ból i smutek, należy przedewszytkiem Liljana Gish. Film „Biała Siostra", choć jest poniekąd zaprzeczeniem dotychczasowej ideologji amerykańskiej, potrafił zatrzymać w sobie to, co jest najwydatniejszą i najistotniejszą zaletą filmów amerykańskich: technikę i wspaniałość dekoracji. Reżyser piękno natury nadśródziemnomorskiej przeciwstawił po tedze rozszalałych żywiołów, rozpierających wściekłą paszczę krateru Wezuwjusza.

Gwałtowne wzbieranie lawy w wulkanie wraz z towarzyszącymi jej procesami utrwalające się na dłuższy czas w pamięci widza.

(Własność „Estefilm").

KINO „SPLENDID".

ZIEMIA OBIECANA.

Producenci filmowi dobrze wiedzą, że najlepsze powodzenie zapewnią swemu elaboratowi, gdy dobiorą, niekoniecznie odpowiadający, ale przedewszystkiem frapujący tytuł. Nomenklatura filmów zależy czasem od jakiegokolwiek, najczęściej drobnego, faktu, zaczerpniętego z akcji.

Widz, nierozumiejący tych arkanów polityki przemysłowo-filmowej, nieraz zastanawia się nad istotą i rodowodem danego tytułu.

Dlaczego ten tytuł, a nie inny? Dlaczego „Ziemia Obiecana?" Czy dlatego, że zakończenie modlitwy, odmawianej przez Żydów w „Paschę" brzmi: „W roku przyszłym w Jerozolimie!?".

Mniejsza jednak o nazwę. Przejdźmy do oceny samego filmu.

„Ziemia Obiecana" poprzedzona była wielka i szumna reklamą, już to ze względu na poruszenie „wszechludzkich ideałów braterstwa", już to ze względu na nazwisko odtwórczyni głównej roli, p. Raquel Meller.

Mówiąc szczerze, oczekiwania zawiodły nas nieco. Mieliśmy wrażenie, że filmowi brak czegoś, coby dodało mu życia.

Chciał być ultra-realistyczny, był zaledwie kon-

usunięcie waśni narodowych i rasowych, dążenie do zaprowadzenia hegemonji Miłości braterskiej nad wzajemnem niedowierzaniem i nienawiścią.

Idea ta przyświeca pięknej Racheli (Raquel Meller) i hrabiemu Andrzejowi (Andrè Roanne). Po ohydnej wojnie, która dążyła do zaprzepaszczenia nietylko ideałów wszechludzkich, ale i całego dorobku kulturalnego, pragnie się obecnie wkorzenić w zdziczoną nieco ludzkość, że ideałem bytu na ziemi jest zgoda i zaprzestanie hańbiących walk. Do tych szczytnych celów dążyć ma przedewszystkiem film.

Narody kulturalne tworzą więc dzieła ekranowe, które przemawiać mają do mas i głosić ideał człowieczeństwa.

Mieliśmy i my film o podobnych tendencjach. „Śmierć za życie" w realizacji p. Jana Kucharskiego poruszyła chrześcijański problem miłości bliźniego, zbliżenie Polaków z Żydami.

Winą scenarjusza było, że film dążył do zaprowadzenia tej biblijnej iście zgody na polu religijnem, a nie narodowem. W „La terre promise" punkt ten jest dość zręcznie ominięty. Mówi więc się o ideałach braterskich współżycia ludów, dąży się do wyprowadzenia zahuka-

dzięki tradycji dotąd przebywają i poprzez odrodzenie fizyczne i duchowe wprowadzić w śwat zażywający dobrodziejstw zdobytej kultury.

Ideą, która przyświęcać ma Racheli, będzie oświecenie swego stadka, dzięki czemu bieda na zawsze ustąpi miejsca dobrobytowi i spokojowi ducha. Przebywa-



nie w ciasnem i zamkniętem kółku tradycji religijnych zatrzymuje dostęp światła promieniejącej kultury ludzkości.

Rachela chce więc, oświecając swój lud, wprowadzić go w orbitę kultury ludzkiej, w sferę działań promieni cywilizacji.



Dąży zatem przedewszystkiem do odrodzenia fizycznego. Jesteśmy więc świadkami, że małomiasteczkowi „cadycy" strzelają z jakichś średnowiecznych łuków.

Jeżeli już mówi się o pewnych niedokładnościach reżyserji, to trudno przemilczeć kilka kardynalnych błędów.

Proszę sobie wyobrazić, że w 1924 r. widzimy na ulicach miasta polskiego dragonów rosyjskich.

„Nasi przyjaciele" Francuzi blizcy są twierdzenia, że w Warszawie wilki spacerują po ulicach.

A teraz drugie, bijące w oczy przeoczenie reżysera p. Henri Roussel'a. Jeżeli się tworzy film, który ma oświetlić życie żydowskie oraz tradycje religijne, to trzeba je wprzód poznać.

Nie wolno więc robić takich błędów, jak dać scenę uczty wielkanocnej, a jednocześnie kazać córce rabina i adoptowanemu synowi cwałować na osiołku.

Wywołuje to tylko uśmiech na ustach widza. P. Raquel Meller była tym razem zupełnie dobra; potrafiła wczuć się w rolę i dać doskonały typ idealistki, poświęcającej dla dobra swego ludu — miłość swą ku hrabiemu Andrzejowi. Partner jej, André Roanne (hr. Andrzej Orliński) nie stanął na wysokości gry p. Raquel Meller: dał kreację mierną i jakby niedociągniętą.



Świetny typ Żyda, wyzbywającego się przesądów, współczesnego „geszeftsmana" dał p. Maxudian (rola Mojżesza Segulima).

Inne typy żydowskie — blade, za wyjątkiem talmudysty Dawida (Pierre Blanchard).

Dobrą była Tina de Yazurby w roli siostry Racheli, pałającej zazdrością i doprowadzonej do wściekłości zlekceważeniem jej uczuć przez hr. Andrzeja.

Rabin monitujący (w jakim języku?) zebranych gości w salonach londyńskich swego brata, zezwalający na małżeństwo, a co zatem idzie, na chrzest swej córki Racheli, był postacią więcej papierowa, niż patrjarchalna.

KINO: „APOLLO“

SALAMBO.

(W.) Na innem miejscu wspominaliśmy, że literatura na ekranie źle się czuje, a przynajmniej traci wiele... z literatury. Film — to nie wielostronicowa książka, obraz — to nie szereg opisów, równie retorycznych, jak plastycznych! Gdyby utwór Flauberta tak weszedł na ekran, jak weszło imię Balzaka przez piękną Jeannę, nie dziwilibyśmy się, że „literatura“ przemawia poprzez ekran, gdyż godny to i dostojny środek do wyrażania wszelkiej twórczości. Ale z punktu literackiego musimy zaliczyć „Salambo“ do tych utworów ekranowych, które niezbyt szczęśliwie zostały zaklęte z książki na film. Dlatego zapomnimy, że Flaubert był ojcem „Salambo“ i patrzeć będziemy tylko na film.

„Salambo“ jest jednym z tych filmów, który ma dekoracje historyczne. Cóż nadto z historji? Imiona, akcję, podłoże?.... Godziłoby się i to zaliczyć do „historycznych“ momentów, gdyby.... gdyby nie fakt, że każdy t. zw. historyczny film, tyle ofiar ponosi na rzecz tła, że nie ośmielamy się dyskutować na temat historyczności w „Salambo“. Film do dziś wyrobił sobie pewien szablon akcji: często ma zacięcie tragiczne, przeprowadzenie dramatyczne, a zakończenie wręcz komiczne. Z tego powodu możnaby „Salambo“ przyznać pewne odchylenie od szablonu, gdyż Matho ginie i Salambo umiera, co tak rzadko się widuje na ekranie, ale znów tło mamy nagięte do romansu, przez co „Salambo“ nie jest tym świetnym filmem z dziejów Kartaginy. Dzieło ekranowe bezsprzecznie nie może być suchym wykładem historji, gdyż wtedy przestanie być filmem, ale dekoracje historyczne nawet przy maximum wierności nie mogą dostatecznie umotywować wprowadzenia wogóle nastroju historycznego. Tyle, co do uwag ogólnych.

„Salambo“—film, jako widowisko, trzeba przyznać, że jest pierwszorzędne. Jeanne de Balzac, kreując tytułową rolę, była zbyt milcząca, ale wzamian piękna i dostojna. Rolla Norman, grając rolę Matho, był nad wyraz męski, a ta męskość wiele mówiła, Hamilkar, coprawda, nie wyglądał na ojca Salambo i wodza kartagińskich wojsk, ale jako trybun wyróżniał się pochlebnie, inni prześcigali się nawzajem. Wielkie tłumy statystów, bajeczne dekoracje, bitwy, pobojowiska, sceny charakterystyczne mogą zaspokoić najwybredniejszego widza, który przywykł podziwiać filmy monumentalne. Tak więc „Salambo“ słusznie zaliczamy do sensacji filmowych, zwłaszcza, że Paryż i Wiedeń podały sobie dłoń i dzieło nieprzeciętne nie przyszło do Europy z Ameryki.

(Własność: „Petef“).

KINO: „SPLENDID“.

TANIEC MOTYLA.

(Na zgliszczach miłości).

Typowy paramountowski film: akcja szybka, gra artystów świetna, fabuła ciekawa, zakończenie, pomimo zapowiedzi w prologu — pogodne, słoneczne: połączenie się dwojga zakochanych.

Bonita (Bebe Daniels) jest spadkobierczynia szumnie brzmiącego szlacheckiego nazwiska. Dzięki „magnackiemu“ postępowaniu swych przodków, dziś Bonita utrzymywać musi starego dziadka i siebie występami choreograficznymi produkując się nimi w ostatniorzędnej szynkowni. „Taniec motyla“ jest jej ulubionym popisem. W czasie wykonywania swych produkcji, Bonita śpiewa o róży, do której upadabnia swe serce: odda je tylko temu, którego pokocha.

Ostatni męski potomek szlacheckiego rodu, jej dziadek, rozpamiętywuje o świetnej, swej przeszłości, pod wpływem czego Bonita śni o pięknej królewnie, która pokochała rycerza.

W chwili oddania mu swej róży, zazdrosny błazen przebija ją ostrzem strzały.

Na piękną Bonitę zagiął parol miljarder kalifornijski, Gordon (Adolph Menjou), założył się on w klubie, że w ciągu tygodnia posiądzie różę Bonity.

Oplata więc ją siecią intryg, którą stara się rozgmatwać siostrzeniec jego Piotr (Konrad Nagel).

Bonita kocha Piotra, nie pozwala mu jednak zbliżyć się doń, obawiając się, że ziści się jej sen.

Bonita przeżywa teraz walkę wewnętrzną: zabobonna jej natura powstrzymuje ją od przyjęcia afektu Piotra, nie chce bowiem narażać siebie i swego umiłowanego.

Życie jej podobne jest prześnionej przez nią bajce. Pokochała królewicza, któremu chce oddać swą różę — cnotę, na straży jednak stoi błazen (Ernst Torrence), gotów każdej chwili intruza przebić swym średniowiecznym rewolwerem.

Sen sprawdza się: błazen zabija tańczącego motyla, którym jednakowoż okazuje się nie Bonita, a żona Gordona, Ewa, chcąca choć raz w życiu przypodobać się swemu mężowi.

Błazen ujrzawszy żywą Bonitę, przypuszcza, że objawił mu się duch, każe więc mu pod grozą rewolweru tańczyć taniec śmierci. Nieszczęśliwą Bonitę ratuje Piotr błazen zaś kończy samobójstwem. Zwykła kolej rzeczy w bajce: umiera królewna, (coprawda w podeszłym wieku), a potem błazen.

Pani Bebe Daniels należy do artystek, umiejących wczuć się w swą rolę, przeżywających ją całem swem jestestwem. Niewinna jej twarzyczka wzbudza sympatię to też ze wzrastającą wciąż skłonnością śledzimy je wzruszenia. Pani Bebe Daniels potrafi być naprzemian czułą wnuczką, zalotnym motylem w tańcu i uosobieniem przestraszonej naiwności.

Dzielnie sekundował jej Konrad Nagel, który dał doskonałą postać zakochanego młodziana.

Pan Adolph Menjou, którego podziwialiśmy ostatnio w roli prof. Stocka w „Wyrafinowanej kusicielce“ był do-

skonałym typowym uwodzicielem niedoświadczonych dziewcząt. Artysta ten role swe opracowuje po mistrzowsku, nigdy nie przeoczy żadnego detalu, któryby grę jego mógł uwypuklić. Charakterystyczna jego twarz i bajeczna mimika czynią zeń pierwszorzędnego artystę ekranowego.

P. Ernest Torrence był dobrym błaznem; inteligentny ten artysta, grę którego mieliśmy możność podziwiać w „Dzwonniku z Notre-Dame" (król żebraków, Clopin), wywiązać się potrafił ze swej nader trudnej roli, doskonale. Dotychczasowe kreacje Ernesta Torrence'a zapowiadają, iż wkrótce artysta ten wysunie się na czoło pierwszorzędnych odtwórców ról charakterystycznych.

(Własność: „Polfilma").

KINO „ŚWIATOWID" I „JAR".

ŻEBRO ADAMA.

(W.) Imię reżysera Cecil B. de Mille'a po wyświetleniu „Dziesięciorga Przykazań" szczególnie wybitnie zapisało się na ekranach polskich. Dlatego, śpiesząc na obraz „Żebro Adama", wyreżyserowany przez Mille'a, żywiliśmy nadzieję ujrzeć znów nowy triumf kunsztu reżyserskiego. Nadzieje niezupełnie okazały się słuszne. Kto widział „Dziesięcioro Przykazań", nie może się pogodzić, że nowy ten obraz wyszedł z tej samej pracowni. Po dniach wysiłku następuje spadek twórczości, a może „Żebro Adama" powinno znaleść się na ekranach przed „Dziesięciorgiem Przykazań"? Nie mamy w tej chwili możności stwierdzić, które z tych przypuszczeń jest słuszne. dlatego ograniczymy się do przyznania „Dziesięciorgu Przykazań" bez porównania większych walorów artystycznych.

Pomysł „Żebra Adama", a więc odwieczny temat o kobiecie i jej stosunku do mężczyzny, jest świetny, a zrealizowanie bardzo często może wprowadzić w podziw. „Żebro Adama" — to długa analiza kobiecości. Kobieta kocha i pożąda mężczyzny (może w rzeczywistości jest odwrotnie, w tym względzie film nie dostarcza nam wątpliwości), on chce wierzyć, że wabienie nie jest sztuczne, że kobieta nie nęci, aby nęcić, lecz wabi, aby posiadać. Reżyser skorzystał z frapującej okazji, aby miłość dzisiejszą przeciwstawić tej miłości „antycznej", która ongiś bardziej trywialnie szła do celu. Lecz cel był i jest jeden. W rezultacie te najróżnorodniejsze perypetie służą po to, aby dowieść, że kobieta obok mężczyzny wcale się nie wyróżnia, ale kobietę można mieć i stracić kobieta może zdobyć mężczyznę i, oczywiście, odwrotnie. Było tak ongiś, gdy jaskinia była dla człowieka salonem, tak jest i dzisiaj, gdy salon jest jaskinią, gdyż wówczas i teraz my (t. j. mężczyźni) rządziliśmy światem, a nami kobiety.... Adamowe więc „żebro" zawładnęło całym Adamem, i czyż można się dziwić, iż rządzi światem?

Nazwaliśmy ten temat odwiecznym. Pleśń „odwieczności" starł Cecil B de Mille z niezrównaną rutyną i stworzył temat ponętny, dlatego w tym kierunku trzeba podnieść jego zasługę i umiejętność w podchodzeniu i realizowaniu tematów odwiecznych. Dekoracje z muzeum paleontologicznem na czele są pięknie pomyślane i przyciągające, szkoda tylko, że te 15.000 lat jest tak rzucone w przestrzeń bez żadnego umotywowania. Sądzę, że tego rodzaju dekoracje samym napisem motywować się nie godzi.

(Własność: „Jarfilm").

KINO: „NOWY" I „PAN".

DOROTA VERNON.

Film o podłożu historycznem i zabarwieniu romantycznem, osnuty na tle stosunków angielskich, za czasów panowania królowej Elżbiety.

A więc temat dla kina pierwszorzędny. Reżyser Marschal Neilan wprowadził nas w środowisko butnej szlachty angielskiej, w środowisko nawzajem zwalczających się zwolenników Elżbiety i nieszczęśliwej królowej Szkocji, Marji Stuart.

Trzeba przyznać, że realizator wywiązał się z wziętego na siebie obowiązku jaknajlepiej.

Romantyzm wieje na nas z każdego zakątka, z cudnych fragmentów, z tajemniczych zamków z ich zwodzonymi mostami i z ich mieszkańcami—dumnymi i krnąbrnymi baronami, niepodzielnymi władcami swych wasali.

Cała epoka federalizmu oddana została doprawdy z przesadnym wprost pietyzmem. Komnaty zamkowe wieżyce i podziemia tchnęły cudną tajemniczością, tchnęły urokiem grozy a zarazem piękna.

Z każdej sceny odczuć się dawało, że reżyser doskonale poznał ducha czasu.

Na tle tego romantycznego kolorytu rozwija się akcja, która toczy się wokół dziedziczki Haddon Hall, Doroty Vernon. Mary Pickford w roli hardej, nieugiętej, pełnej nieokiełzanego temperamentu szlachcianki angielskiej, przeszła wszelkie oczekiwania. Wierzyliśmy w jej talent, nie spodziewaliśmy się jednakowoż, że potrafi ona przechodzić z jednej ostateczności w drugą, potrafi być jednocześnie czułą, ale butną córką, zazdrosną i mściwą kochanką, odważnym i dzielnym obrońcą życia królowej Elżbiety.

Mary Pickford w niektórych tylko scenach była dawnym sympatycznym, łobuzerskim podlotkiem, myśli i dążenia którego szły w jednym kierunku: płatania naokoło niewinnych figlów.

Tym razem utalentowana ta artystka jest pełna temperamentu, przed żywiołową siłą, którego ustąpić musi nawet typowy zawadjaka staroangielski, jej ojciec. Jerzy Vernon, pan na Haddon Hall (Andres Randolf). Na specjalne wyróżnienie zasługuje scena wściekłej jazdy Mary Pickford na koniu po murach zamczyska. Scena ta działa

na widza, jak potężny wicher, oszałamia swą brawurą i podnieca do ostatecznych granic emocję.

Do świetnych również miejsc należy scena zamachu na królowę Elżbietę i pojedynek między hr. Janem Rutlandem (Wilfred Lucas) a sir Malcolmem Vernon (Marc Mac Dermott).

We wszystkich scenach króluje swą artystyczną grą Mary Pickford, jej więc należy się lwia część zasług i laurów, jakie zdobył ten film. Pozostali artyści byli tylko pionkami na szachownicy kunsztownej gry Mary Pickford, trzeba jednakowoż przyznać, iż potrafili wywiązać się ze swego zadania doskonale.

Dzielnym rycerzem, odważnym obrońcą Marji Stuart był Wilfred Lucas (hr. Jan Rutland).

Do celu swego dąży on drogą otwartą, obce mu są krętactwa i „szacherki“ polityczne. To też zgadza się na uratowanie Marji Stuart i umożliwienie ucieczki jej z więzienia, staje jednak w obronie królowej Elżbiety gdy sir Malcolm Vernon usiłuje zamordować władczynię Anglji.

Pomimo wkorzenionych zasad feudalnych baronów angielskich i ich samowoli nawet wobec majestatu korony, budzi się w nim poczucie oddania sie dla prawowitej królowej, gotowość złożenia życia w ofierze ojczyźnie, w osobie jej najwyższej reprezentantki.

Role królowej Elżbiety odtworzyła p. Clare Cames istotnie po mistrzowsku. Sucha, brzydka, pełna męskości (z wąsami pod długim nosem) i zawziętości, historyczna Elżbieta ożyła w interpretacji p. Clare Cames.

Królowa Marja Stuart doskonale została odtworzona przez Estelle Taylor. Rola epizodyczna, ale doskonale opracowana.

Dobre horoskopy na przyszłość zapowiada siostra Mary Pickford, Lottie (rola Joanny, ochmistrzyni a zarazem powiernicy Doroty Vernon).

„Dorota Vernon“ ze względu na swe zalety artystyczne, dekoracyjne i tło historyczne Anglji XVI zasługuje na specjalne wyróżnienie i uznanie.

(Własność: „Collegia“).

KINO „KOMEDJA“.

TRAGEDJA ZAWIEDZIONEJ MIŁOŚCI.

Życie cyganerji artystycznej, a przedewszystkiem życie jej w dzielnicy Montmarte w Paryżu, otoczone jest zwykle nimbem tajemniczości oraz pewną aureolą oryginalności. Z przyjemnością zawsze wdzieramy się „z kaloszami“ (jak mówią rosjanie) w dusze tych kapłanów sztuki, z przyjemnością gotowiśmy obserwować ich sprawy, wnikać w sferę ich zainteresowań.

Życie cyganerji powojennej zmieniło się do niepoznania, dlatego też wdzięczni jesteśmy, gdy nam wtajemniczony uchyli rąbek tajemnicy, gdy zdolny reżyser przedstawi nam przedwojenne życie, bez osłonek, bez zbytecznej kolorystycznej okrasy..

Życie nie jest usłane różami, nic więc dziwnego, że mała Mimi (Marja Jacobini) cierpi, zmuszona borykać się z przeciwnościami losu, cierpi tem bardziej że ukochany jej, poeta Rudolf, podejrzewa ją o zdradę z hrabią Pawłem. Biedna Mimi upada pod uderzeniami okrutnego przeznaczenia i wtedy dopiero Rudolf dowiaduje się, że jego podejrzenia nie miały żadnej realnej podstawy.

Marję Jacobini podziwialiśmy ostatnio w „Arabce“ trzeba przyznać, że rolę Mimi, zarówno, jak rolę kurtyzany i arabki, przeolbrzymia skala jej talentu narówni obejmuje.

Artystka ta umie wczuć się w swą rolę, umi[e] w oczach swych wypowiedzieć cały ogrom uczuć. Do[wodzi] to bezsprzecznie nieprzeciętnej inteligencji i kultur[y] duchowej. (

(Własność „Lux-Westi“).

KINO: „NOWY“.

RASPUTIN.

Dziwnym doprawdy jest fakt powstania w dzisiejszych nadmiernie trudnych dla kinematografii polskiej, czasach, coraz to nowych biur wynajmu filmów. Instytucje te powstają, jak grzyby po deszczu w mniemaniu, iż pogoń za złotym cielcem skupia się wokół kina. Biura te, jak prędko powstają, tak prędko giną — istne efemerydy, nie martwi więc nas powstawanie tych meteorów kinowych, lecz próby przemycania przez nich na zero- - ekrany naszej stolicy filmów marnych, chęci wprowadzenia za pomocą „vorreklam“ w błąd naszej publiczności, szukającej w kinie nie zmysłowych podniet, a estetycznego zadowolenia.

Przykrą doprawdy rzeczą jest, że kino „Nowy“ pozwoliło się wziąć na lep naszpikowanej blichtrem reklamy, zgadzając się na wyświetlanie filmu p. t. „Rasputin“. Jeśli uprzytomnimy sobie, że „Nowy“ zapisał się w dziejach naszej kinematografji niezatartymi zgłoskami, wyświetlając także perły ekranowe, jak „Messalina“, „Qu[o] Vadis!“, „Dzwonnik z Notre-Dame“, „Dziewczę z kar[u]zeli“ i inne, dziwić się należy, że „Rasputina“ zalicz[a] obecnie dyrekcja „Nowego“ do swego repertuaru.

Jest to rzecz, stojąca poza krytyką, ze względu n[a] brak w niej jakichkolwiek zalet reżyserskich, brak talen[]tów aktorskich, walorów artystycznych. Fabuła film[u] oparta na „pamiętnikach“ grzeszy nielogicznością, n[ie] potrafi więc widza zaciekawić. Akcja szara i nieciekaw[a] nuży i niecierpliwi, nieudolne zdjęcia męczą wzrok.

Obraz ten jest własnością nowopowstałego biur[a] które skompromitowało wstępnym bojem nasz ryn[ek] filmowy.

Jeżeli „Nowo-Film“ rozpoczęło debiut wystawienie[m] podobnej miernoty, pozbawionej jakichkolwiekbądź ce[] artyzmu, to, doprawdy, nie można wróżyć mu powodz[enia] na przyszłość, ani nabrać zaufania, tak niezbędne[go]

każdej nowopowstającej placówce. Publiczność sama potrafi już odróżniać filmy dobre, zasługujące na szczytne miano arcydzieł rzetelnie pojętej sztuki od szumnie reklamowanych lichot, które wkorzeniły w masy pojęcie, że kino identyfikować należy z budami cyrkowo-jarmarcznemi.

Filmy w rodzaju „Rasputina" podrywają autorytet X muzy, święcącej dziś, w obliczu całego kulturalnego świata, swój jubileusz, z okazji bezsprzecznego zawładnięcia pod swe sztandary całej nieomal ludzkości.

Przykro, że właśnie dziś nasuwają się nam podobne cierpkie uwagi, dziś, gdy na naszych szpaltach zamieszczamy sprawozdania z wyświetlanych takich filmów, jak „Dorota Vernon", „Gösta Berling", „Portjer hotelu Atlantic". „Biała Siostra", „Anna Christie". Wszelakie „Rasputiny" podrywają autorytet tych biur filmowych, które przebojem dążą do czystej sztuki kinematograficznej, które nie zważając na piętrzące się zewsząd przeszkody, pragną wkorzenić w masy, że film — to rzetelna uduchowiona sztuka.

Mamy nadzieję, że smutne doświadczenie kina „Nowego" odstręczy raz na zawsze nasze kina prowincjonalne od chęci czy próby wprowadzenia na swe ekrany „rasputinowskch" bluff'ów.

(Własn. Nowo-Film)

Jan Baumritter.

KINO „SPLENDID".

RAJSKI PTAK (Wilki Paryża).

Dzielnica Montmartre zamieszkiwana jest przez artystów, żebraków i apaszów.

Królową tych gniazd złodziejskich była szynkownia „Le Caveau", w której niepodzielnie panowała Lizetta (Glorja Swanson), przyjaciółka apaszów, znana pod nazwą „Rajskiego ptaszka". Napróżno policja śledcza a przedewszystkiem jej naczelnik, La Roche, usiłuje schwytać niebezpiecznego ptaszka; Lizetta potrafi wyprowadzić zawsze w pole swych prześladowców, a swą bezczelność potrafi nieraz posunąć tak daleko, że pod okiem komisarza la Roche, kradnie jego sąsiadce kosztowną bransoletkę.

Dziennikarz amerykański Randal Carey usiłuje wpaść na trop „Rajskiego ptaszka" i w tym celu udaje się do „Le Caveau", gdzie jednakowoż zostaje srodze pobity przez apaszów, podejrzewających w nim agenta policji.

Z opresji ratuje go Lizetta, która zawozi go do mieszkania.

Budzi się w niej instynkt kobiecy, spragnionej ciepła ogniska domowego. Wierzy, że marzenia jej przybrać mogą realną szatę i dlatego zgadza się na propozycję Carey'a zamieszkania u jego ciotki. Gdy jednakowoż dowiaduje się, że Randall jest zaręczony, wpada w dawny, szubieniczny humor, dziękuje za opiekę i z przekleństwami na ustach opuszcza dom dziennikarza.

Lizetta widzi, iż cały gmach jej urojeń rozsypuje się, widzi siebie znowu pogrążoną w bagnie występków. Chwila rozpaczy, chwila medytacji przed posągiem Matki Boskiej i... Lizetta znów króluje w „Le Caveau".

Gloria Swanson potrafiła tę metamorfozę bohaterki tak uwydatnić, potrafiła swymi grymasami tyle powiedzieć, że zbyteczne były wszelkie komentarze, czy napisy, mające ilustrować załamanie się psychiki Lizetty. Następuje sierpień 1914 r. Carey zaciąga się do armji francuskiej; w czasie wyruszenia ochotników na front, Carey wstępuje do „Le caveau", by pożegnać się z Lizettą. W tej chwili w duszy „Rajskiego ptaszka" powstaje rozłam, który decydować będzie o całej jej przyszłości. Wzruszona tem, że cudzoziemiec staje pod sztandarem Francji, Lizetta zbiera swych przyjaciół, w których budzi zapał patrjotyczny. Dzięki jej płomiennemu wezwaniu, uformowany zostaje „oddział wilków", na czele którego staje ona wraz ze swym przyjacielem Zi-Zi.

„Wilki Paryża" wyruszają na front, gdzie dokonywują cudów bohaterstwa. Wyrzutki społeczeństwa, ludzie, dla których słowa „ojczyzna", „obowiązek" miały znaczenie wytartych liczmanów, stają w obronie zagrożonego przez nieprzyjaciela, Paryża. Lizetta nie może jednak pędzić ze swymi przyjaciółmi bohaterskiego żywota: poznana pomimo męskiego ubioru przez któregoś z oficerów odesłaną zostaje do miasta. Postanowiła w inny sposób służyć Ojczyźnie i opiekować się rannymi bohaterami. Ne mając pieniędzy, a wiedząc, gdzie paserka z „Le caveau" przechowuje kosztowności, zakrada się do piwnicy. Paserka spostrzega kradzież i zawiadamia policję, która dopędza Lizettę, w chwili, gdy ta składa biżuterję na ołtarzu Matki Boskiej.

„Rajski ptaszek" skazany zostaje na 10 lat więzienia. W czasie bombardowania Paryża przez zeppeliny niemieckie, Lizecie udaje się zbiec. Dowiedziawszy się, iż Carey jest ciężko ranny i podsłuchawszy rozmowę doktora, iż tylko cud zbawić może bohatera, udaje się pod posąg Matki Boskiej, przed którym niedawno bluźniła, wierząc, że potrafi wybłagać Najświętszą Marję Pannę o spełnienie cudu.

I staje się cud. Carey powraca do zdrowia.

Między Lizettą, która zamieszkuje u ciotki Carey'a a Carey'em zadzierzgnięte zostaje uczucie miłości. W tym czasie zostaje ogłoszone zawieszenie broni.

Lizetta, przed którą szczęście stało, zda się otworem, z przerażeniem widzi całą przepaść dzielącą ją od tak upragnionego szczęścia.

Chwila przerażenia i determinacji i następuje rezygnacja. Lizetta podchodzi do komisarza, prosząc go o dopełnienie swych urzędowych funkcji.

Sprawa jednak wyjaśnia się, — La Roche przyszedł, by zapowiedzieć Lizecie odpuszczenie grzechów i wręczyć jej krzyż walecznych, przekazany przez bohaterskiego wilka Zi-Zi.

Glorja Swanson jest bezsprzecznie jedną z najzdolniejszych artystek światowych.

O grze jej nie należy nic pisać, albo poświęcić specjalne studjum, które potrafiłoby uzewnętrznić te wszystkie subtelne nuansy jej nieprzeciętnej gry. Łobuzerskie jej ruchy, wykrzywiania się przed posągiem Matki Boskiej a potem skargi i lamenty uwydatniają pełnię talentu tej królowej mimiki.

Inscenizacja filmu dokonana z pełnym rozmachem reżyserskiego talentu.

(Własność **„Petef".**)



MARJA KORDA

w roli baronównej **Marji Vecera** w monumentalnym filmie p. t.

„TRAGEDJA DOMU HABSBURGÓW"

Reżys.: Aleksander Korda. Własność biura: **Gloria.**

Tragedja domu

Reżys.: Aleksander Korda

SERJA I: ARCYKSIĄŻE RUDOLF I MARJA VECERA



Cesarz Franciszek Józef zmartwychwstał w... kreacji Emila Fenyvessy.

Wiedeń ósmego dziesiątka lat ubiegłego wieku był jednem z największych miast Europy. Pod panowaniem starego cesarza żyło się w stolicy ówczesnej bez troski i w dobrobycie. W wesołym wirze uciech brał udział również dwór, — zwłaszcza młodzi arcyksiążęta, a w pierwszym rzędzie młodociany następca tronu. Najradośniejszem świętem Wiedeńczyków, najbardziej fascynującem była wielka artystyczna reduta; spotykały się tu incognito wszystkie sfery towarzyskie Wiednia, zjawiali się tu także młodzi książęta z panującego domu.

Zrozumiałem jest, że i piękną baronównę Mary, która niedawno opuściła mury klasztorne, pociągała tajnie myśl o wzięciu udziału w rozkoszach reduty. Ze swoim narzeczonym, oficerem gwardji cesarskiej, hrabią Corradinim, udała się w sekrecie na bal. Wartki potok ludzi oddzielił niebawem oboje narzeczonych od siebie; uderzająco piękna baronówna stała się natychmiast ofiarą umizgów jakiegoś natręta. Z przykrego położenia ocala ją pewien zamaskowany jegomość i bierze ją pod swoją opiekę. Nadbiega Corradini i, nie zorjentowawszy się w sytuacji, po-



Baronówna Marja Vęcera (Marja Korda) przedstawiona cesarzowej Elżbiecie (Matylda Sossin).

Habsburgów

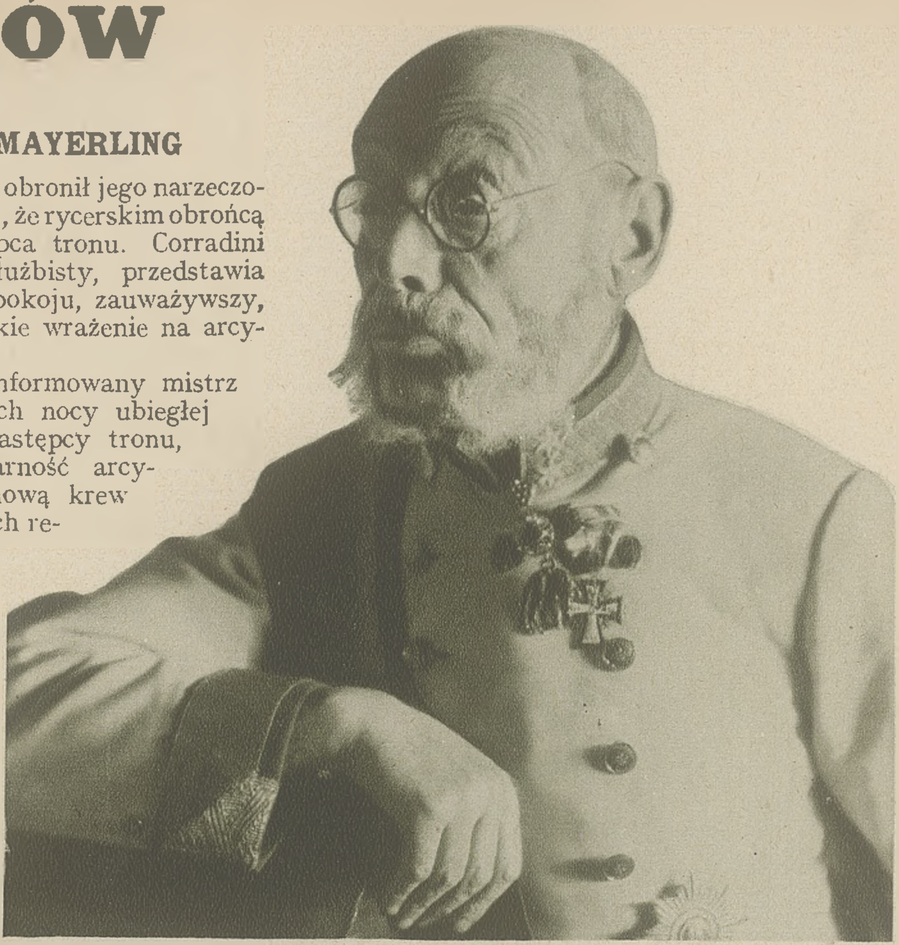
Własność biura: GLORIA

SERJA II: TAJEMNICA ZAMKU MAYERLING

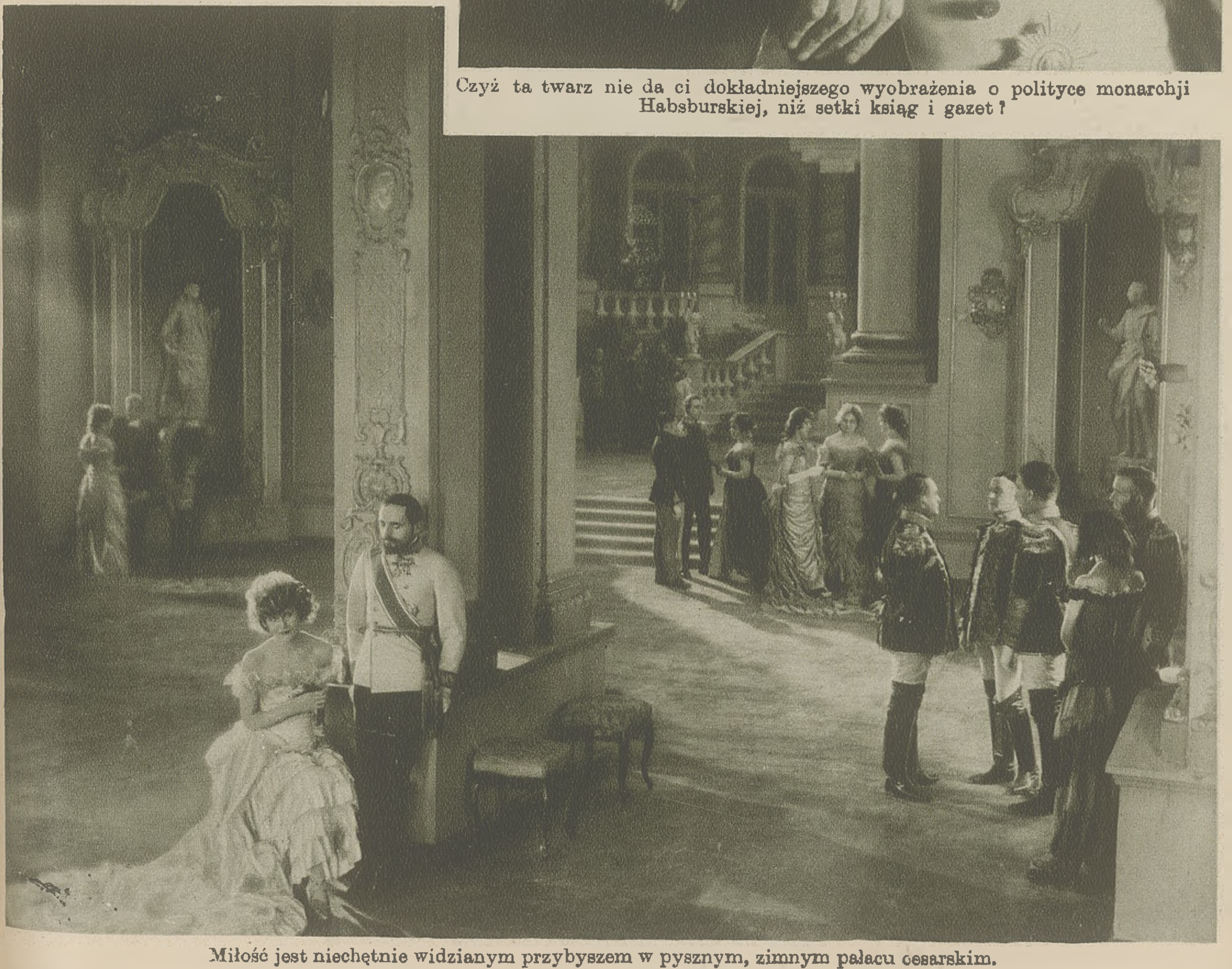
ciąga do odpowiedzialności tego, kto właśnie obronił jego narzeczoną. Nieznajomy zdejmuje maskę i okazuje się, że rycerskim obrońcą Marji był nie kto inny, jeno sam następca tronu. Corradini natychmiast, w postawie doskonałego służbisty, przedstawia baronównę, ale w głębi duszy doznaje niepokoju, zauważywszy, że piękność Marji wywarła widocznie wielkie wrażenie na arcyksięciu.

Nazajutrz doskonale o wszystkiem poinformowany mistrz ceremonji melduje cesarzowi o zdarzeniach nocy ubiegłej na balu. Nie był on zbyt przyjazny następcy tronu, albowiem niepokoiła go rosnąca popularność arcyksięcia w kołach, które pragnęły wlać nową krew w przestarzały system monarchiczny. Ruch reformacyjny posiadał już zwolenników nawet przy dworze; a nawet na czele jego stanął arcyksiążę Jan Piotr, najzaufańszy przyjaciel następcy tronu, pragnący wszelkiemi siłami odwrócić uwagę przyszłego monarchy od spraw miłosnych ku interesom państwowym i pozyskać go dla celów swojej partji.

Wszelako okres, który nastąpił po wspomnianej reducie artystów, najmniej nadawał się po temu, aby



Czyż ta twarz nie da ci dokładniejszego wyobrażenia o polityce monarchji Habsburskiej, niż setki ksiąg i gazet?



Miłość jest niechętnie widzianym przybyszem w pysznym, zimnym pałacu cesarskim.



Marja Vecera.

młodego arcyksięcia Rudolfa pobudzić do czynów politycznych, gdyż od owego spotkania z Marją na balu zdawało się następcy tronu, iż znalazł wymarzony cel miłości.

Marzycielska baronówna Vecera również nie mogła zapomnieć swego rycerskiego obrońcy. Niebawem też znalazła się w towarzystwie wspólna znajoma w osobie doświadczonej i światowej damy, która postanowiła pomóc obojgu młodym w zbliżeniu się do siebie. Zaprosiła ona oboje do swoich dóbr na polowanie.

Arcyksiąże Rudolf nawykł był do łatwych zwycięstw nad kobietami. Był też mocno zdziwiony, kiedy w odpowiedzi na swoje miłosne zabiegi, napotkał w Marji skromną odporność dziewiczą. Wszelako poza tą odporną postawą, łatwo wyczytać się dało, że serce Marji zapłonęło uczuciem najczystszej miłości dla arcyksięcia.

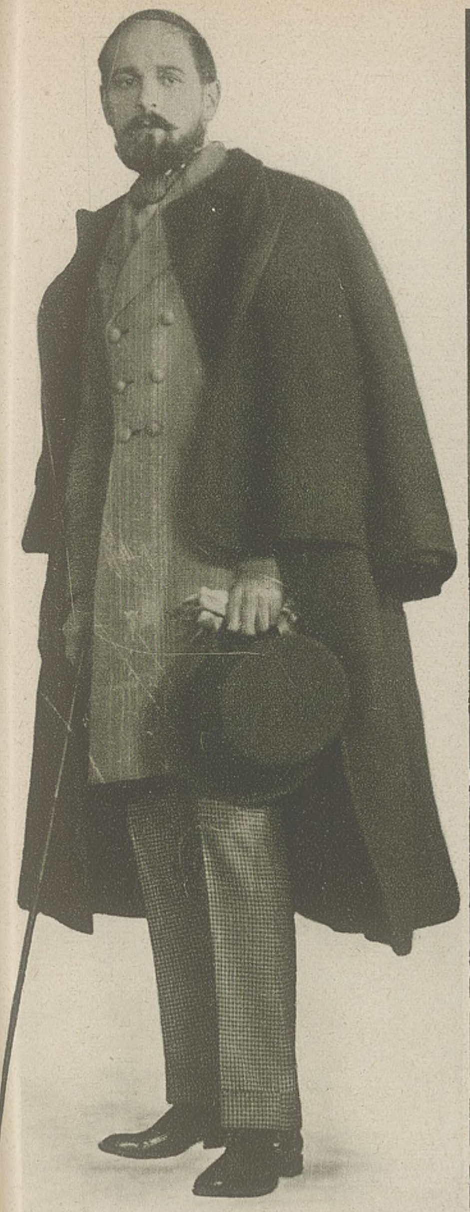
Po polowaniu rozchodzą się oboje z postanowieniem — wobec przeciwieństw losu — nie spotkania się nigdy więcej. Ale ani arcyksiąże dziewczęcia, ani ona jego zapomnieć nie może Marja, ulegając namowom wyżej wspomnianej wspólnej przyjaciółki, godzi się wreszcie na nowe rendez-vous. Przy tem spotkaniu wyznaje ona księciu, że go kocha, ale zarazem oświadcza, że nigdy nie zgodzi się zostać jego kochanką.

Jednakże dziewczę nie jest w stanie przezwyciężyć rosnącej miłości i młoda para spotyka się coraz częściej. Dwór wie o wszystkiem. Gdziekolwiek zjawią się młodzi, już na ich tropie są detektywi. Skutkiem owej inwigilacji jest, że pewnego dnia Mary Vecera otrzymuje nakaz urzędowy od centralnego biura policji, aby opuściła niezwłocznie Wiedeń. Wdarcie się policji do prywatnego życia oburza arcyksięcia, lecz przywiązuje go mocniej jeszcze do Marji i wywołuje w nim decyzję wywalczenia sobie swojego szczęścia i praw do miłości.

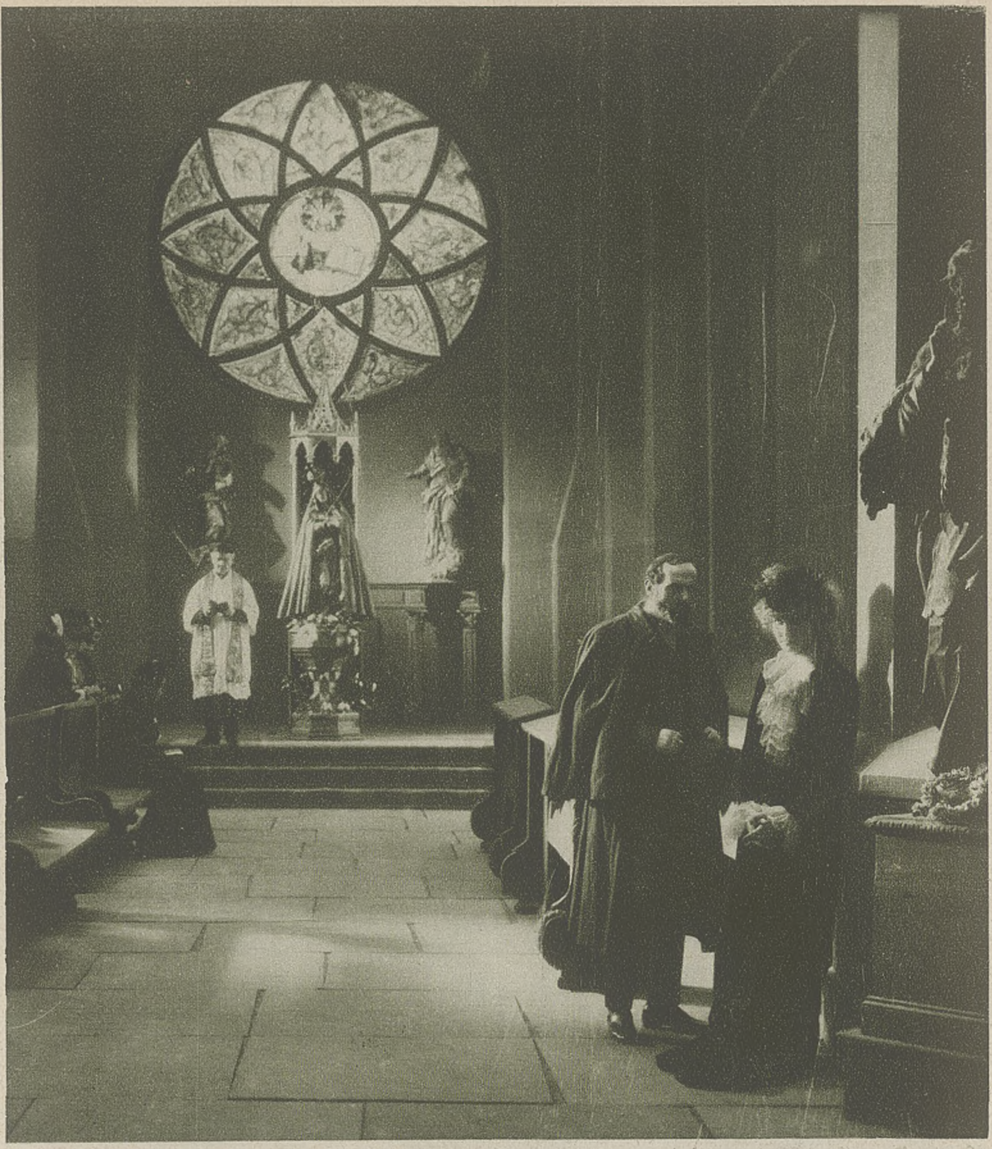
Wówczas interwenjuje sam cesarz i wzywa swego syna do zaniechania niebezpiecznej miłostki. Ale Rudolf oświadcza ojcu otwarcie, że zamiarem jego jest pojąć Marję Vecera za żonę. Cesarz chce złamać upór syna potęgą swego autorytetu, i tylko wstawiennictwo cesarzowej zapobiega wyłączeniu arcyksięcia z cesarskiego domu.



Cercle dworski: przyjęcie dyplomatów.



Arcyksiążę Rudolf.





Rada koronna.

Ciągłe prześladowanie, jakich doznaje z powodu swej miłości ku Mary, skłaniają go do zbliżenia się z partją spiskowców. Wypadki wysuwają go na czoło ruchu, który obecnie, na skutek energicznej działalności arcyksięcia Jana Piotra pozyskał sobie korpus gwardji i garnizon wiedeński. Zdarzenia się tak chyżo rozwijają, że już określony zostaje termin dokonania zamachu stanu, mianowicie, noc balu dworskiego roku 1889-go.

Oczywiście, że nie tylko oczy detektywów zwróciły się bacznie na sprawy miłosne arcyksięcia Rudolfa; również czujną była kamarylla, śledząca przygotowania partji spiskowców. Pewna rewizja podczas owej nocy dostarczyła kamarylli szczegółowe plany przygotowywanego zamachu. Arcyksiążę Piotr podczas tejże nocy dowiaduje się, że wszystko zostało odkryte i decyduje się odparować niebezpieczeństwo natychmiastowym czynem. Ale Rudolf nie posiada w sobie potrzebnej sprężystości ducha i, miast przystąpić niezwłocznie do czynu, na czele spiskowców, złamany na duchu, widząc krach swoich planów, odjeżdża wraz z Marją do swego wiejskiego pałacyku.

Szybka decyzja arcyksięcia Piotra nie zdaje się już na nic. Jakkolwiek oddziały wojskowe, podległe partji, znajdowały się już w marszu na zamek, komendantowi gwardji cesarskiej udało się zrewoltowanym nakazać posłuszeństwo. Kamarylla zwyciężyła.

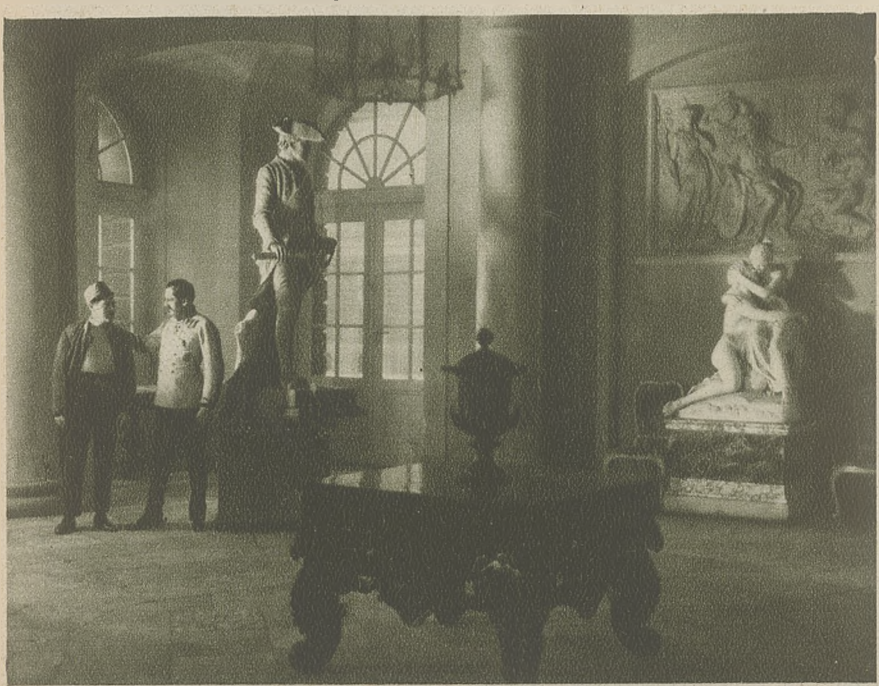
Rada koronna wydaje wyrok deportacji na następcę tronu i postanawia wykluczyć arcyksięcia Piotra z cesarskiego domu. Wszelako wyrok deportacyjny nie zostaje doręczony Rudolfowi, w cesarzu raz jeszcze zwycięża serce ojcowskie, pragnące syna uniewinnić. Młody arcy-



Bal maskowy.



Cesarzowa Elżbieta.





Spiskowcy.



Następca tronu, arcyksiążę Rudolf i Marja Vecera.



W komnatach cesarskich intryga czai się wszędzie.

książe otrzymuje rozkaz doniesienia następcy tronu o tem postanowieniu cesarza.

Tymczasem Corradini, ex-narzeczony Mary, który spadł pod brzemieniem losu nader nisko, śledzi ze wzrastającą zawiścią stosunek miłosny następcy tronu z Marją. Dowiaduje się on o tem, że Rudolf i Marja udali się do pobliskiego zamku poza miastem i postanawia zamordować następcę tronu, którego uważa za uwodziciela Marji i przyczynę wszystkich swoich nieszczęść. Tajnie jedzie za nimi.

Jednak ani Corradini, ani młody arcyksiążę, wiozący następcy tronu ojcowskie przebaczenie, nie zdołali wypełnić swoich zamierzeń.

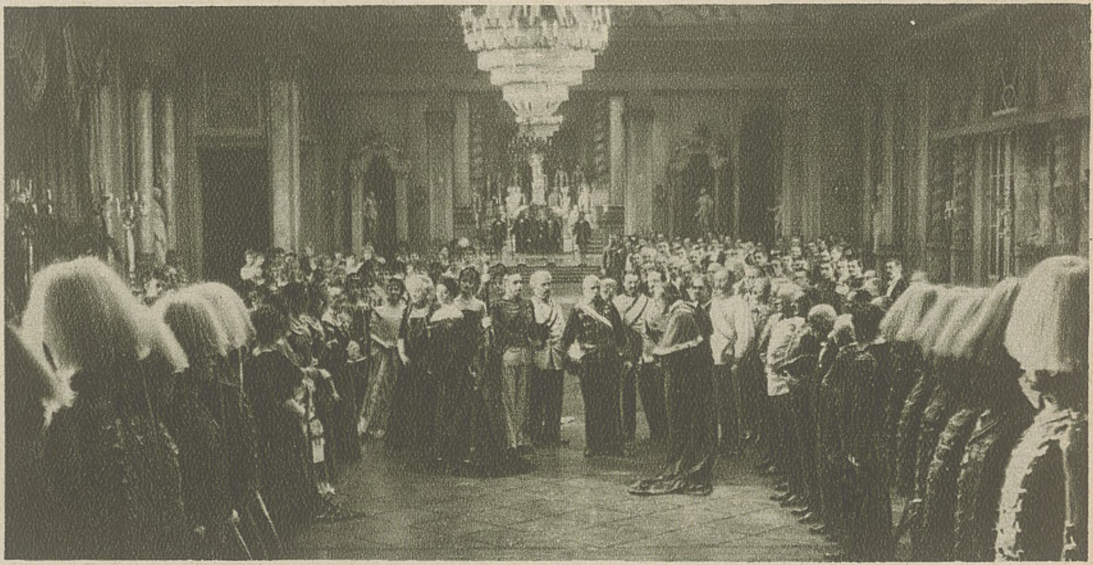
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Wkroczywszy do komnat uroczego ustronia wiejskiego ujrzeli obojga kochanków umarłych.

— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Takiego oto tragicznego epilogu doznała nieszczęśliwa płomienna miłość ostatniego następcy tronu domu H a b s b u r g ó w, arcyksięcia Rudolfa ku pięknej Marji Vecera.





To co odeszło i już nie wróci: wspaniały bal dworski w Hofburgu.



Bal dworski to płomień zabawy, zmrożony Majestatem.



Koloman Zatony w roli arcyksięcia Rudolfa, następcy tronu.

!!! UWAGA WŁAŚCICIELE KINOTEATRÓW!!!

!CZYTAJCIE UWAŻNIE!

ZAPEWNIJCIE SOBIE PRAWO WYSWIETLANIA!

Zakupiliśmy na całą Polskę

NAJWIĘKSZĄ PRODUKCJĘ ŚWIATA

firmy „ALBATROS" w Paryżu (wytwórni „Golgoty uczciwej kobiety")

na lata 1925, 1926 i 1927.

Pierwszy wielki film — ostatnia produkcja z

Mozżuchinem i Lisienko

p. t. „Les Ombres qui passent" („Grzeszna miłość") ukaże się od 12 b. m. w największym i najwytworniejszym kinoteatrze stolicy:

„SPLENDID"

jako drugi program „TARLERFILMU".

Pozatem zakontraktowaliśmy



najnowszą produkcję

HARRY PIEL'A

NA ROK 1925/26

Serję amerykańskich fars dwuaktowych z

SID SMITH'EM

wszechświatow. sławy Genjuszem Humoru, przewyższającym wszelkie kreacje **Chaplina i Harold Lloyda**

LEGJON-FILM. Warszawa

LEGJON-FILM. Żórawia Nr. 28.

„LEGJON-FILM"

Sp. z o. o.

Warszawa. **Żórawia № 28** Telefon № № 61-16, 226-20.

Zawiadamia Sz. Odbiorców,

iż jest w posiadaniu największego w dobie obecnej arcydzieła ekranowego p. t.

„TRAGEDJA W LOURDES"

Film ten pod względem zarówno ideowym, jak i artystycznym, przewyższa wszystkie dotychczas wyprodukowane filmy.

„Tragedja w Lourdes"

to walka „Odszczepieńca-Szatana" z Idealną Wiarą w wszechpotężne Dobro i Piękno.

„Tragedja w Lourdes"

to „Film Wieczności",

który rozwiązuje wiecznie aktualny problemat

„WIARY" — „CREDO",

przenika umysły i uszlachetnia dusze, jest prawdziwie artystyczną rozrywką, darzy wzniosłemi emocjami i daje niezapomniane momenty estetycznych wrażeń.

LEGJON-FILM. Żórawia Nr. 28.

LEGJON-FILM. Warszawa



JULJANNA JOHNSTON w roli NELLY, wnuczki generała IGNATJEWA w obrazie **„MIASTO POKUS"**.

Import filmowy **„CONTINENTAL" Warszawa, Al. Jerozolimskie Nr. 41.**



MALCOLM TODD w roli porucznika marynarki JAMES'A STODDART'A w obrazie „MIASTO POKUS"



SZKOŁA FILMOWA



Wytwórni „R. P. FILM“ w Warszawie.

Najwybitniejsze siły profesorskie.

Mimodramat. Charakteryzacja.
Filmoznawstwo. Kinotechnika.
Kostjumologja. Psychologja mimiki.

TAŃCE, SPORTY, PLASTYKA i RYTMIKA.

Własne aparaty do zdjęć i do wyświetlania.
Seanse kinematograficzne dla słuchaczów.

BILETY ULGOWE

do kin i teatrów warszawskich.

Kurs 6-io miesięczny — Opłata dekadowo: 5 zł.

Z A P I S Y:

ul. Leszno 7 m. 5.

GRZESZNA MIŁOŚĆ



Własność biura kinem. „Tarlerfilm“ Warszawa Śto-Krzyska 25, tel. 80-88



GRZESZNA MIŁOŚĆ

Dramat w 8 aktach

Scenarjusz — I. Mozżuchina
Reżyserja — Al. Wołkowa
Wytwórnia — „Albatros" w Paryżu
Zdjęcia — Burgessowa dokonane w Anglji, Nicei, Korsyce i Paryżu

OSOBY:

Profesor John Barclay . . . . Henry Krauss
Tom Barclay, jego syn . . . . Iwan Mozżuchin
Alicja, żona Toma . . . . Andree Brabant
Jacquelina, znana pod przezwiskiem księżny
del Sarto . . . . Natalia Lisenko
Dick, aferzysta . . . . Georges Vaultier
Baron Jonescu . . . . Camille Bardou

Monopol na całą Polskę posiada Biuro Kinematogr.

„Tarlerfilm"

Warszawa, Śto-Krzyska 25. — Adres telegr. „Tarlerfilm" Warszawa.









STRESZCZENIE.

W cichej, słonecznej wiosce, położonej na wybrzeżu kanału La Manche, mieszka stary profesor nauk przyrodniczych, John Barclay. Barclay wychował swego syna Toma wg. zasady w „zdrowem ciele zdrowa dusza", na prawdziwego wieśniaka — syna natury. Od dzieciństwa wpajał w niego zamiłowanie do sportów, gospodarstwa wiejskiego i natury, to też, gdy Tom wyrósł na dorosłego mężczyznę, jego największem marzeniem jest dziki rumak czystej arabskiej krwi...

Tomasz Barclay poślubił Alicję, skromną, młodziutką dzieweczkę, córkę farmerów z sąsiedztwa.

I oto wszyscy troje pędzą pogodny bez troski żywot, gdy nagle, pewnego dnia listonosz przynosi wiadomość, która zmienia koleje ich życia. W Paryżu zmarł dziadek Toma ze strony matki i w testamencie zapisał mu kolosalny majątek, wynoszący 20 miljonów franków w gotówce. Tom Barclay, żegnany czule przez ojca i żonę, zabiera ze sobą olbrzymi wieniec na grób dziadka i udaje się





do Paryża. Lecz gdy stanął na bruku wielkomiejskim — życie uniosło go na swej fali. Olśniony przepychem sklepów, hoteli, restauracyj i dancingów, oszołomiony perwersyjnemi uśmiechami pięknych paryżanek, Tomasz zapomina o swym domu rodzinnym, o skromniutkiej żonie, o ojcu...



Wiadomość o jego spadku lotem błyskawicy roznosi się po Paryżu. Dwóch aferzystów-szarlatanów James Dick i baron Jonescu starają się za wszelką cenę zdobyć jego majątek. Przy pomocy więc pięknej uwodzicielki Jacqueliny, rzekomej księżny del Sarto, aferzyści wciągają niedoświadczonego, naiwnego wieśniaka w wir zabaw wielkomiejskich.

A tymczasem w Anglji Alicja napróżno oczekuje wiadomości... i zapowiedzianego rychłego powrotu męża. Chcąc ją pocieszyć, a będąc sam niespokojny o Toma profesor Barclay pakuje manatki i oboje udają się na poszukiwanie marnotrawnego syna...

Po przybyciu do Paryża, dowiadują się w hotelu, że Tom nie wróci na noc, gdyż znajduje się na balu u barona Jonescu.

Parotygodniowy pobyt w stolicy zmienił nie do poznania młodego wieśniaka na eleganckiego światowca. Tom Barclay oczarowany urodą księżny del Sarto zakochał się w niej od pierwszego wejrzenia. I Jacquelina, która zbliżyła się do niego z zamiarem zdobycia majątku pokochała Toma pierwszą prawdziwą miłością.

Niespodziewane przybycie ojca do Paryża i spotkanie się z nim w salonach rumuńskiego barona doprowadza Toma do wściekłości. Chcąc za wszelką

cenę pozbyć się ojca, Tom oddaje mu wszystkie pieniądze.

Miłość obudziła w duszy Jacqueliny wstręt do jej dotychczasowego życia. Wiedząc doskonale, że nie wolno jej nawet marzyć o szczęściu, postanawia opuścić Paryż i błaga Toma, aby zapomniał o pięknych chwilach, jakie przeżyli razem, lecz które minęły bezpowrotnie.



Tej samej nocy Jacquelina autem wyjeżdża z Paryża. Tomasz udaje się wślad za nią i wkrótce przybywa na Korsykę do Ajaccio, gdzie księżna del Sarto zatrzymała się w swym wspaniałym zamku Sombrero.



Pogrążona w zadumie i smutku przechadza się księżna po tarasie zamku. Przed oczyma jej przesuwają się jak w kalejdoskopie obrazy z niedalekiej przeszłości.







Wywiązuje się straszna walka, która skończyłaby się tragicznie, gdyby nie pomoc wieśniaków, nadbiegłych na krzyk Jacqueliny, którzy schwytali przestępców.

Profesor Barclay dowiaduje się z gazet o napadzie na syna i wraz z Alicją pośpiesza do Ajaccio.

Tymczasem Tom, ranny podczas walki z bandytami, przez długie tygodnie walczy ze śmiercią. Lekarze zalecili

Paryż... bal ubiegłej nocy u barona... Przeżywa we wspomnieniach upojenie tańca z młodym Anglikiem i zdaje jej się, że czuje na sobie gorące spojrzenie jego błękitnych dziecinnych oczu... Wtem postać jego wyłania się jak ze mgły. Przerażona, Jacquelina chce wołać o pomoc. Lecz postać ta zbliża się do niej. Jeszcze jedna chwila i oboje padają sobie w objęcia...

Aferzyści, którzy dowiedzieli się od lokaja o miejscu pobytu księżnej, ścigają ją aeroplanem i przybywają do zamku w chwili, gdy Jacquelina





w objęciach Toma oddaje mu pierwszy pocałunek.







mu absolutny spokój i nie dopuszczają nikogo do pokoju chorego.

Alicja przybywa do zamku Sombrero wraz z ojcem. I wkrótce następuje konfrontacja dwóch kobiet: żony i kochanki. Alicja pada przed Jacqueliną na kolana i we łzach błaga, aby przez wzgląd na dziecko, które ma przyjść na świat, wyrzekła się jej męża. Jacquelina przyrzeka, że Tom wróci do żony.

Tom powoli powracał do zdrowia... Pewnego wieczoru zdaje mu się, że we śnie ujrzał Jacquelinę. Widzi jednak, że to rzeczywistość. Otwierają się drzwi i do pokoju wchodzi Jacquelina... jakaś dziwna, zmieniona, nie taka jak dawniej. Zamiast zwykłej słodyczy, na ustach jej wykwita ironiczny, wyzywający uśmiech... W słowach pełnych sarkazmu i cynizmu opowiada Tomowi o całej przygodzie, która nieomal nie skończyła się jego śmiercią. A gdy Tom, uradowany zbliża się do niej, aby po długich dniach rozłąki uściskać ją serdecznie, księżna del Sarto odpycha go brutalnie, mówiąc głosem pełnym obojętności: ,,Uspokój się, zbyteczne wzruszenie może ci zaszkodzić!" Wyznaje mu, że miłość ich była jednem wielkiem nieporozumieniem, grała tylko komedję, chcąc zdobyć jego majątek, po który właśnie zjawiła





nasza droższa jest ponad wszystkie skarby świata", słyszy odpowiedź. Wówczas Jacquelina, nie mogąc dłużej panować nad sobą, rzuca mu straszną obelgę i opuszcza pokój.

Miłość do Toma obudziła w niej duszę. Przez wzgląd na dziecko człowieka, któ-

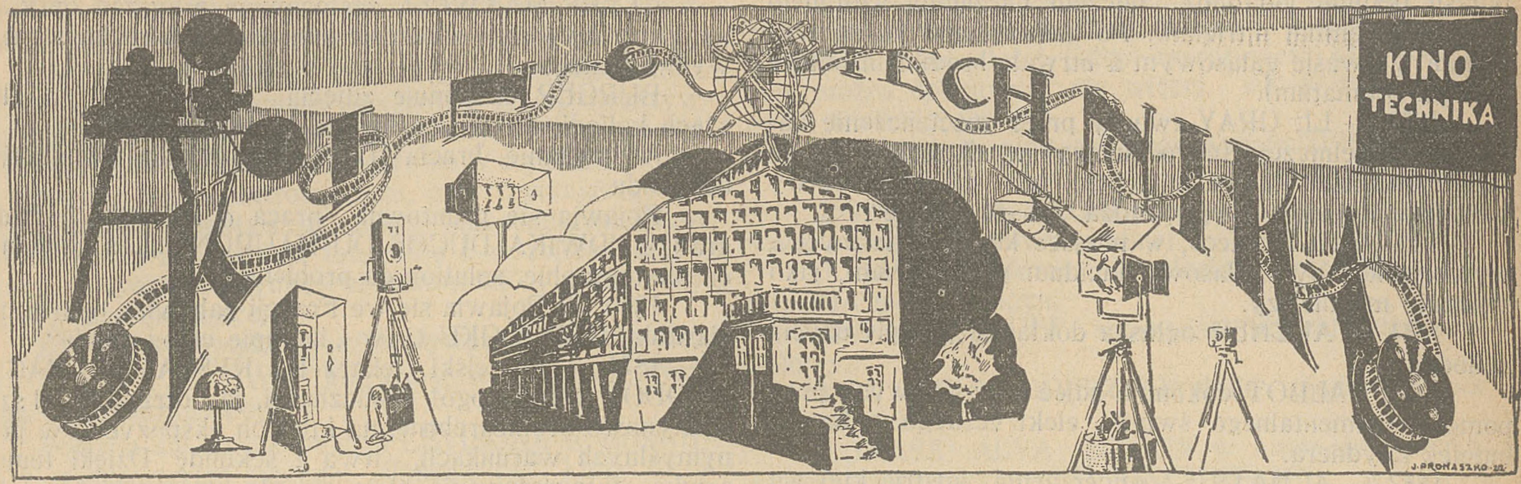


się w tej chwili. Tom opowiada jej o scenie z ojcem w Paryżu, po której był zmuszony oddać ojcu wszystkie pieniądze. ,,Cożeś wart teraz dla mnie, bez grosza przy duszy", pyta Jacquelina, ,,Miłość



rego pokochała szczerze, postanowiła, zrezygnować ze szczęścia, które otwierało się przed nią i zagrać straszną komedję...





JAN BAUMRITTER.

Historja kinematografji.

(zarys chronologiczny).

70 przed Chr. Lucrecius Carus, rzymski poeta i przyrodnik odkrywa zjawisko powidoku, polegające na lekkiem olśnieniu (p. t. „De rerum ntura"), na czem później oparła się właściwa istota kinematografu.

1500 — LIONARDO da VINCI w dziele swoim „Codex atlanticus" opisuje dokładniej, aniżeli w XIII stuleciu ROGER BACON, przyrząd, zwany CAMERA OBSCURA.

1768 — Wenecjanin DANIELE BARBARO w dziele „La pratica della prospettiva" omawia po raz pierwszy camerę obscura i uważany jest za domniemanego jej wy-

1579 — GIOVANI BATTISTA DELLA PORTA, neapolitański uczony, opisuje w dziele „Magia naturalis" camerę obscurą i uważany jest z domniemanego jej wynalazcę.

1671 — Jezuita ATHANAZIUS KIRCHER opisuje w dziele „Ars magna lucis et umbrae etc." latarnię czarnoksięską (LATERNA MAGICA) i uchodzi za jej wynalazcę„ aczkolwiek istnieją przypuszczenia, że właściwym wynalazcą jest G. B. della Porta.

1727 — JAN HENRYK SCHULZE, lekarz w Halle, odkrywa światłoczułość srebra.

1757 — JAN BABTYSTA BECCARIUS odkrywa w Turynie światłoczułość chlorosrebra.

— 1757 DOLLOND usiłuje sporządzić objektyw achromatyczny przez połączenie zwyczajnej soczewki skupiającej z soczewką słabo rozpraszającą.

1802 — TOMASZ WEDGEWOOD ogłasza pierwsze kopje, otrzymane przez działanie światła na papier lub skórę, nasiąkniętą azotanem srebra.

1810 — SEEBECK znajduje podstawę do naturalnej koloryzacji fotografji.

1814 — Aptekarz w Dijon, BERNARD COURTOIS, odkrywa jod, zaś DAVY — jodek srebra i jego światłoczułość.

1819 — HERSCHEL odkrywa własności rozczyniające podsiarkonu sodu (natronu) względem chlorku srebra.

1824 — JÓZEF NICEFOR NIEPCE, osiąga utrwalone kopje obrazów, przy pomocy kamery, na asfalcie.

1826 — BALARD odkrywa brom i bromek srebra.

1826 — Ukazuje się TAUMATROP.

1829 — Józef Antoni Ferdynand PLATEAN opisuje w dziele: „Sur quelques propriétés des impressions produites par la lumiére" aparat zwany fenakistoskop fantaskop lub kaleidorama.

1834 — Profesor geometrji we Wiedniu, STAMPFER buduje aparat do wyświetlania niknących obrazków, zwany stroboskop.

Anglik HORNER ogłasza konstrukcję aparatu do projekcji: stroboskopijny cylinder (zootrop), zwany Dadaleum.

1837 — Malarz LUDWIK JAKÓB DAGUERRE rozwiązuje problem fotografowania, używając płyt jodosrebrnych, które w kamerze fotograficznej naświetla, poczem „niewidzialny" (latente) obraz „wywołuje" oparem rtęci i utrwala natronem. Zdjęcia Daguerre'a były unikatem, bowiem w jednym egzemplarzu każde i bez kopji.

1839 — 20 stycznia FOX TALBOT przedstawia w Londynie wynik doświadczeń na papierze jodosrebrnym, wywoływanym w kwasie galasowym (acidum gallicum).

— 19 sierpnia rząd francuski ogłasza publicznie wynalazek Daguerre'a „Daguerreotypie".

PANTON odkrywa światłoczułość papieru nasadzonego dwuchromianem potasowym (kalium bechromicum).

DRAPER eksponuje zdjęcia portretowe na kliszach Daguerreotypowych — w słońcu — pół godziny.

1840 — PETZWAL we Wiedniu dokonuje obliczeń siły światła objektywów portretowych, które następnie konstruuje Voigtländer.

1844—HUNT zastosowuje do wywoływania papieru chlorosrebrnego, w miejsce kwasu galasowego, siarczan żelazowy (ferrum sulforicum).

1846 — **Schönbein** z Bazyleji i **Böttger** z Frankfurtu n-Menem ogłaszają preparat bawełny strzelniczej (nitrocellulozy).

— CLAUDET i LEREBOURS sporządzają objektyw w zupełności usuwający wadę chromatyczną.

1847 — Wnuk Nicefora Niépce, **de St. Viktor** czyni w rozwoju fotografji wielki postęp, wprowadza bowiem płyty szklane (klisze), powleczone, celem nadania spoistości emulsji, mieszaniną białka (albuminu) z jodkiem

potasu (kalium jodatum), poczem naczulona azotanem srebra (argentum nitricum). Po naświetleniu klisze wywołuje w kwasie galasowym a utrwala bromkiem potasu (kalium bromatum).

1850 — LE GRAY tworzy przez rozcieńczenie bawełny strzelniczej (nitrocelulozy) w alkoholu i eterze kollodjum, które używa następnie, jako spoidła warstwy światłoczułej czyli wyprowadza „klisze mokre".

REGNAULT zaleca, w miejsce kwasu galasowego, wywoływacz pyrogalasowy (acidum pirogallicum), jako znacznie mocniejszy.

1851 — ARCHER ogłasza dokładny przepis użycia kollodjum.

FOX TALBOT dokonuje zdjęć migawkowych przy pomocy momentalnego światła elektrycznego z baterji butelek Leydnera.

1852 — ACHATIUS, oficer armji austrjackiej we Wiedniu, uzyskuje przez połączenie latarni magicznej ze stroboskopem na ekranie w pewnem powiększeniu—złudzenie obrazu żywego. Aparat nosił nazwę praxinoskopu.

Aubrée, Millet i Leborgne dokonują zdjęć osób przy pomocy światła elektrycznego.

1855 — EDMUND BECQEREL ogłasza wyniki badań nad fotochromją.

TAUPENOT sporządza pierwsze suche klisze kollodjumowe, z powłoką alluminową.

1857 — W Londynie dokonywują pierwszych zdjęć portretowych przy świetle gazowym.

Emil Busch w Rathenowie uzgodnił optyczne i chemiczne ogniska objektywów fotograficznych.

1860 — DEWIGNES fotografuje kolejne fazy poruszenia tłoku machiny parowej, poczem uporządkowaną serję zdjęć demonstruje za pomocą zootropu.

We Francji pojawia się aparat, który demonstruje przy pomocy światła elektrycznego.

1861 — DU MONT usiłuje dokonać zdjęć migawkowych kolejnych faz ruchu przedmiotu.

GAUDIN ogłasza swoje preparaty emulsji jodo — i bromo srebrnej. Pojawiają się pierwsze chromfotogra-

1862 — RUSSCH i LEAHY wynajdują alkaliczny wywoływacz pyrogalasowy.

1864 — SAYCE sporządza emulsję kollodjumowo-bromosrebrną.

DUCOS DU HAURON buduje aparat do zdjęć kolejnych faz ruchu przedmiotów w krótkich odstępach czasu lecz bez pozytywnego rezultatu z powodu małej czułości płyt kollodjumowych.

1865 — PALMER zastosowuje do papieru bromosrebrną żelatynę.

SIMPSON ogłasza preparat kollodjum z chlorosrebrem do kopjowania (w szczególności djapozytywów).

STEINHEIL w Monachjum ulepsza „Peryskop".

E. BUSCH w Rathenowie konstruuje „Pantoskop".

1866 — STEINHEIL konstruuje pierwszy aplanat.

1868 — HARRISON ogłasza przepis preparatu żelatyny z bromosrebrem dla negatywu.

1869 — Pojawia się, skonstruowany, przez A. G. BROWNA, przyrząd do projekcji ruchomej przy pomocy mechanizmu odpowiadającego późniejszemu krzyżowi maltańskiemu, oraz wirującej migawki. Twórcą ruchu perjodycznie posuwistego, jako głównego warunku wyrazistej projekcji, jest właściwie anglik WHEATSTONE. Konstrukcja Browna posiadała wszystkie elementy nowoczesnego projektora.

CLERK-MAXWELL zastosowuje przyrząd optyczny, który wywołuje złudzenie jednociągłego ruchu obrazu wyświetlonego.

BURGER eksponuje zdjęcia krajobrazów na kliszach kollodjumowo-tanisowych 1 i pół godziny.

Amerykanie, bracia HYTT dokonywują wynalazku celluloidu.

Pojawia się gruntowna praca o koloryzacji fotografji LUDWIKA DUCOS DU HAURON: „Les couleurs en photographie, solution du problème".

1870 (?) Pojawia się we Francji zabawka, oparta na zjawisku POWIDOKU t. zw. „latoupie eblouissante".

1871 — Angielski lekarz Dr. RYSZARD LEACH MEDDOX poucza ogół publiczności, jak otrzymać klisze żelatynowo-bromosrebrne, na których ekspozycja, w popymyślnych warunkach, trwa 1 sekundę. Dzięki temu, sztuka fotografowania staje się dla wszystkich przystępna, a nie, jak dotąd, ukrywana w tajemnicy fachowej niewielu osobników.

1874 — Asronom JANSSEN konstruuje t. zw. rewolwer fotograficzny", którym dokonywuje — podczas ekspedycji do Japonji — na kolistych tarczach w odstępie 75 sekund po 48 zdjęć migawkowych, przedstawiających kolejne fazy przejścia planety Venus przed słońcem. Z wynalazkiem, „rewolweru fotograficznego" łączy się historja krzyża maltańskiego, bowiem Janssen wprowadził go po raz pierwszy do swojego aparatu. Zdjęcia Janssena nie dawały jednakże złudzenia obrazu żywego.

1877 — EADWEARD MUYBRIDGE, zamożny hodowca koni w Kalifornji dokonywuje przy pomocy ustawionych w rzędzie 24-ch aparatów fotograficznych zdjęć migawkowych na mokrych kliszach kollodjumowych — w odstępach 1-25 sekundy.

REYNAUD osiąga optyczne zatarcie przesunięć obrazków, demonstrowanych przy pomocy szkieł pryzmatycznych, umieszczonych wewnątrz cylindra stroboskopijnego.

1878 — BENNET wykazuje, że światłoczułość emulsji żelatynowej zwiększa się w znacznym stopniu przy 32-°C.

1880 — ABNEY zaleca hydrohinon.

1881 — EDER i PIZIGHELLI ogłaszają doświadczenia z żelatynową emulsją chlorosrebrną wraz z procesem wywoływania.

STEINHEIL uzyskuje patent objektywu „antiplanet".

1882 — Prof. fizjologji w Paryżu, Marey, analizując ruchy ptaków i ludzi, konstruuje na wzór janssenowskiego „rewolweru fotograficznego" aparat do kolejnych zdjęć migawkowych, zwany „fulis photographique", przy pomocy którego dokonywuje w ciągu sekundy na kolistej płycie 12 zdjęć sylwetkowych wielkości centymetra kwadratowego.

BERKELEY wprowadza siarek sodowy (natrium sulfuratum) do wywoływacza pyrogalasowego.

ATOUT i CLAYTON rzucają w obieg pierwsze klisze do barwnej fotografji.

1883 — STOLZE wprowadza do wywoływacza pyrogalasowego węglan potasu (potaż).

1885 — Ottomar ANSCHÜTZ fotografuje kolejne fazy ruchu konia z większą, aniżeli Muybrigde, dokładnością (fotografja Muybridge'a dawała zaledwie zarys sylwetkowy). Jednocześnie buduje aparat do projekcji fotografji ruchomej, otrzymanej na szkle lub celuloidzie. W aparacie tym kolejne wyświetlanie odbywa się przy pomocy perjodycznie przerywanego światła rurek gei-

slerowskich, umieszczonych naprzeciwko otworu obserwacyjnego.

1887 — Prof. MAREY konstruuje aparat chronofotograficzny z zastosowaniem papierowej taśmy negatywnej, działający przy pomocy mechanizmu zegarowego, który taśmę tę perjodycznie podrywa o wysokość kolejnej fotografji oraz elektromagnetu, przytrzymującego negatyw przed objektywem, celem naświetlenia. Odtąd zdjęcia Marey'a posiadają fotografję z wszelkimi szczegółami, a aparat otrzymuje obturator, którym też reguluje się czas ekspozycji.

Zostaje wprowadzony wywoływacz hydrochinowy.

1888 — F. E. EWES konstruuje w instytucie Franklina „heliochromoskop".

Pojawia się chronofotograf LEVISONA w Brooklynie z transporterem systemu „ślimacznicy", który działa z szybkością 12-tu zdjęć na sekunde.

MAREY konstruuje „chronofotograph" i wprowadza w miejsce negatywu papierowego film celluoidowy.

POTTER pracuje nad projekcją fotografji, otrzymanych na taśmie papierowej.

LE PRINCE, wpada na myśl zastosowania perforacji.

1889 — Anglik FRIESSE — GREEN buduje „photoramic camerę" z zastosowaniem filmu, t. j. aparat, nieprzesuwający z należytą ścisłością negatywu przed objektywem.

W. FRIESSE-GREEN i M. EVANS wprowadzają taśmę celluloidową, czyli FILM. Odtąd można dokonywać kolejno 300 zdjęć z szybkością 10 na sekundę.

EASTMAN KODAK rozpoczyna fabrykacje surowca filmowego. początkowo dla celów fotograficznych, a z nastaniem pierwszych kinetoskopów Edisona dla celów kinematograficznych.

1890 — Prof. MAREY z pomocą DEMENY'EGO doprowadza swój CHRONOFOTOGRAPH z roku 1888 do względnej doskonałości. Odtąd aparat mieści film, na którym można dokonywać nie więcej, jak 40 zdjęć kolejnych, wielkości 9x9 cm.

Pojawiają się pierwsze anastygmaty ZEISSA.

STEINHEIL konstruuje dalekowidz fotograficzny.

1891 — Dr. M. ANDRESEN wprowadza wywoływacz paramidofenolowy „rodinal".

J. HAUFF preparuje wynaleziony przez D-ra BOGISCHA metol i glicyn.

1892 — J. HAUFF sporządza wywoływacz amidolowy.

1893 — C. P. GOERZ fabrykuje „podwójne anastygmaty" Dagora.

TOMASZ ALVA EDISON w Ameryce puszcza w obieg pierwszy model KINETOSKOPU, w którym film, zaopatrzony przez niego w perforację i pomniejszony do obecnych wymiarów, przesuwa się ruchem **jednociągłym,** skutkiem czego dla wywoływania złudzenia obrazu żywego mknie przed objektywem 64 obrazków w ciągu sekundy, podczas gdy przy zastosowaniu ruchu perjodycznie posuwistego wystarcza tylko czwarta ich część. Edison posługuje się filmem fabrykacji Eastmana Kodaka.

Dnia 10 października wprowadza DEMENY ekscentryk (la came excentrique) do chronofotographu.

1895 — Bracia Lumière w Lyonie występują z aparatem, zwanym przez nich po raz pierwszy „cinèmatographe" mniejszym od edisonowskiego lecz wyświetlającym obraz w znaczniejszym powiększeniu i z większą jasnością. Wymiar filmu przyjęli B-cia Lumière od Edisona, perforując jednak po jednym tylko otworku na obrazek (klatkę), bowiem jako transporter służyły grapki (la griffe).

ROCH RAWICZ.

„Duo-Art".

„Ostatni wynalazek „Aeolian Company" instrument „Duo-Art" jest stanowczo szczytem doskonałości i stanie się poważnym czynnikiem w kształceniu smaku muzycznego wśród najszerszych mas",

Ignacy Jan Paderewski.

Oprócz zacytowanej opinji jednego z pierwszych muzyków świata, wyrażają nadzwyczaj pochlebne zdania o tym nowym wynalazku „Duo-Art" najpoważniejsi muzycy, kompozytorzy i muzykolodzy, jak Busoni. Cortot, D'Albert, Hofmann J., prof. Drzewiecki Zb., prof. Opieńlowski Al., prof. Melcer H., dyr. Młynarski E., prof. Opieński H., prof. Szopski F. Wszystkie dotychczasowe techniczne ulepszenia różnych instrumentów, pokrewnych gramofonowi, nie zdołały zabezpieczyć reprodukcjom pierwiastku artystycznego. który wszak w tej dziedzinie jest konieczny dla pełnej estetycznej satysfakcji. To, co dotychczas miało popyt, było chwytane tylko jako źródło tonów i dźwięków, które mogy przypominać tę lub inną rzecz. Dopiero „Duo-Art", stwarzając możliwość odtwarzania oryginalnych koncertów wielkich mistrzów i wirtuozów z zachowaniem tego wysokiego poziomu artystycznego, tej bezpośredniości artystycznej, czyni przełom i rozpoczyna nową epokę w dziedzinie reprodukcji muzycznych.

„Duo-Art" swą potęgę estetyczno-artystyczną czerpie stąd, że słuchacz nie zdaje sobie sprawy z nieobecności artysty. Słuchacz nie odczuwa, że tu gra instrument. poruszany siłą elektryczną przy pomocy rolki, nagranej przez wybitnego pianistę, lecz że gra sam pianista. Z tego względu „Duo-Art" może znaleść wielkie zastosowanie w kinoteatrach, przedewszystkiem ze względu na poziom

artystyczny „repertuaru“ tego instrumentu, następnie jako wielka oszczędność, a wreszcie jako „zespół muzyczny“, który nigdy nie zastrajkuje, ani nie zawiedzie. Jak nas zapewniają, rolek nagranych do tego fortepianu lub pianina „Duo-Art“ jest wielka rozmaitość, co świetnie może ożywić program muzyczny przedstawienia. D dać trzeba, że „Duo-Art“ używać można, jako normalny fortepian, jeśli się wyłączy rolkę, co zresztą można zmieniać dowolnie. Sądzimy, że „Duo-Art“ wkrótce wyprze, szczególnie z prowincji, dotychczasowy system ubarwiania programu kinowego przez niezbyt wyrobionych muzyków, dając wzamian muzykę o poziomie artystycznym, co powinno zaskarbić sobie widza i słuchacza.

KUPON ULGOWY „KINEMY“.

Okaziciel niniejszego kuponu łącznie z egzemplarzem Nr. 51 otrzyma w redakcji „Kinemy“ Leszno 7 m. 5 (codziennie od 1—3) dwa przekazy do kasy kina „Pan“ (Nowy Świat 40) na pokaz filmu „Brzdąc“ (The Kead) z Charlie Chaplinem i Jackie Cooganem w rolach tytułowych.

Przekaz (za dopłatą 1 zł.) upoważnia do zajmowania miejsc 1 kategorji w wyżej wymienionym kinie.

Redakcja.

NOSISZ SIĘ Z ZAMIAREM

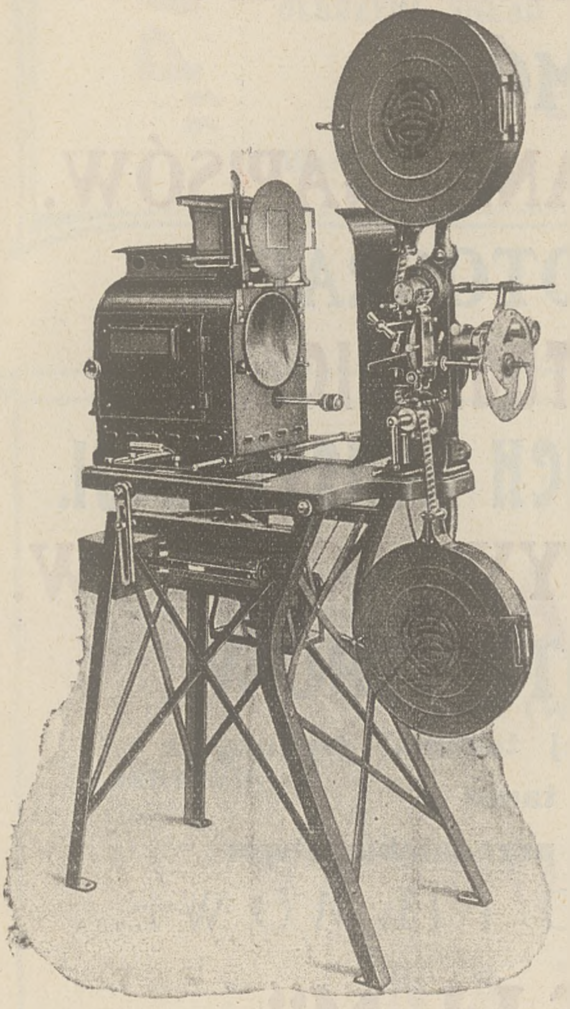
PETEF

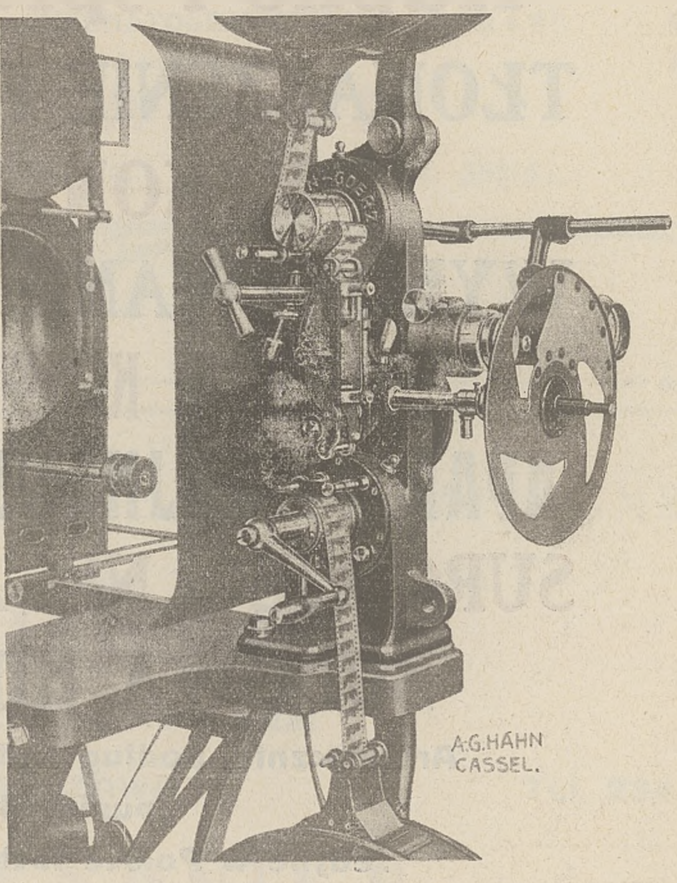
HAHN-GOERZ

nabycia nowego aparatu do wyświetlania, odpowiadającego wszelkim nowoczesnym wymaganiom?

Nie możesz nigdzie aparatów takich wraz z wszelkimi częściami nabyć tak dobrze i wygodnie jak u nas.

„HAHN GOERZ“ CASSEL.

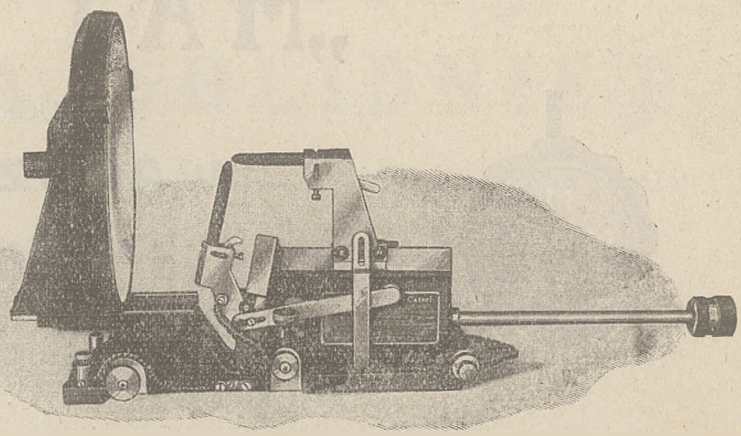




Jeneralne zastępstwo firmy „Hahn-Goerz" Cassel posiada

„PETEF S. A."

WARSZAWA, Widok 10.



BIURO KINEMATOGR.
„SFINKS“
Warszawa, Ś-to Krzyska 35.

BIURO KINEMATOGR.
„SFINKS“
Warszawa, Ś-to Krzyska 35.

!!S Z L A G I E R Y!!

SFINKS

SFINKS

„SFINKSA”

WŁASNE KINO
„PALACE“
Warszawa, Chmielna 9.

WŁASNE KINO
„PALACE“
Warszawa. Chmielna 9.

Portjer Hotelu „Atlantic”.

Reżyser: F, W. MURNAU

w roli głównej EMIL JANNINGS w roli głównej

„ZA ZNIEWAGĘ KOBIETY“

według scenarjusza Norberta Jacques, znakomitego autora „Dr. Mabuze“
Alfred Abel, Mady Christans, Hans Mierendorff, Georg Aleksander.

„Rin-Tin-Tin ratuje swego pana“.

Warner Brothers-Film.
Rin-Tin-Tin, June Marlowe, Eryk St. Clair.

„WIEŻA MILCZENIA“.

Ksenia Desni, Nigel Barrie, Awrom Morewski, Hanna Ralph.

„NOCE DEKAMERONA"

(Z REPERTUARU SŁYNNEGO TEATRU DRURY-LANE W LONDYNIE)

UFA-WILCOX-FILM. Reżyser HERBERT WILCOX.

Lionel Barrymore, Ivy Duke, Xenia Desni, Hanna Ralph, Werner Krauss, Bernhard Goetzke, Albert Steinrueck, Randle Ayrton.

„WSKAŻ IMIĘ OJCA"!

WEDŁUG POWIEŚCI ZNAKOMITEGO PISARZA AMERYKAŃSKIEGO HALL CAINE.
KONRAD NAGEL, MAE BUSCH, PATSY RUTH MILLER, AILEEN PRINGLE.

Reżyser: VICTOR SEASTROEM.

„MIŁOSNY URLOP KRÓLOWEJ"

WEDŁUG POWIEŚCI ZNAKOMITEJ AMERYKAŃSKIEJ AUTORKI ELINOR GLYN.

KONRAD NAGEL i urocza AILEEN PRINGLE.

„Trzech durniów i jedna dziewczyna"

Reżyser: KING VIDOR. W roli głównej: ELEANOR BOARDMAN.

„KORSARZ"

PAWEŁ RICHTER, KLEIN ROGGE, EGEDE NISSEN, FRIEDA RICHARD.

BIURO KINEMATOGR.
„SFINKS"
Warszawa, Ś-to Krzyska 35.

!!!„KULT CIAŁA"!!!

BIURO KINEMATOGR.
„SFINKS"
Warszawa, Ś-to Krzyska 35.

!!SZLAGIERY!!

„SFINKSA"

WŁASNE KINO
„PALACE"
Warszawa, Chmielna 9.

WŁASNE KINO
„PALACE"
Warszawa, Chmielna 9,

Wydawcy: Helena Olszewska i Jan Baumritter. Sekretarz Red.: Józef Rosen. Kierownik Administr.: Konstanty Jankowski

Drukarnia Nakładowa, Warszawa, Hortensja 7, tel. 216-60 i 50-96.